

**МЛАД  
НАУЧЕН ФОРУМ  
ЗА МУЗИКА И ТАНЦ**

**КОНФЕРЕНЦИЯ  
С МЕЖДУНАРОДНО  
УЧАСТИЕ**

*Департамент Музика*

**2023**

# Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

брой 17



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. Dr. Rainer Bischoff  
(ex Wiener Musikuniversität, ex Wien Privatuniversität, Austria)

Проф. д-р Пиеро Барбарески (Италия) / Prof. Dr. Piero (Pietro)  
Barbareschi (Italy)

Проф. Маурицио Торели (Национален институт Тости –  
Ортона, Италия) / Prof. Maurizio Torelli (Istituto Nazionale  
Tostiano – Ortona, Italy)

Проф. д-р Лусиано Гонзалез Сармиенто (Испания) /  
Prof. Dr. Luciano González Sarmiento (Spain)

Проф. д-р Ивана Перкович (Факултет по музика, Университет за  
изкуства в Белград, Сърбия) / Prof. Dr. Ivana B. Perković (Faculty of  
Music, University of Arts, Belgrad, Serbia)

Проф. д-р Даниела Илич (Университет в Ниш, Сърбия) /  
Prof. Dr. Daniela Illich (University of Nish, Serbia)

Доц. д-р Майкъл Мюзийл (САЩ) / Assoc. Prof. Dr. Michael Musial  
(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.

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

# XVII МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

YOUNG SCIENCE FORUM FOR MUSIC  
AND DANCE – 17<sup>TH</sup> EDITION

# VI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА

YOUNG SCIENCE FORUM FOR DRAMA, CINEMA,  
STAGE AND VISUAL ARTS – 6<sup>TH</sup> EDITION

## СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

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

- 1. Ана Линчева, гл. ас. д-р**  
ВЪЗМОЖНОСТИ, РЕШЕНИЯ И ЕТАПИ В РАБОТАТА  
СЪС СТУДЕНТИ ВЪРХУ МУЗИКАЛНО-СЦЕНИЧНО  
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПО ВРЕМЕ НА ОНЛАЙН ОБУЧЕНИЕ..... 11

**Dr. Ana Lincheva, Senior Assist. Dr.**  
OPPORTUNITIES, SOLUTIONS AND WORKING STEPS IN  
MUSICAL STAGECRAFT DURING STUDENTS' ONLINE TUITION
- 2. Анна Пампулова, доц. д-р**  
ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА, ПОДПОМАГАЩИ ИЗГРАЖДАНЕТО  
НА СЪВРЕМЕНЕН ТАНЦОВ СПЕКТАКЪЛ В СЦЕНИЧНО  
ПРОСТРАНСТВО ..... 24

**Anna Pampoulova, Assoc. Prof. Dr.**  
MEANS OF EXPRESSION BY WHICH TO AMELIORATE  
CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCE IN STAGE SPACE
- 3. Д-р Антоанета Петрова, гл. ас. д-р**  
ТЕАТЪРЪТ И СОЦИАЛНАТА ПРОМЯНА „ОТКРИЙ ТЕАТЪРА”,  
„ПРЕМЪЛЧАНОТО РАЗКАЗАНО - ИСТОРИЯТА ТИ (ТИ) В МЕН“ ..... 32

**Dr. Antoaneta Petrova, Senior Assist. Dr.**  
THE THEATRE AND SOCIAL CHANGE „DISCOVER THE  
THEATER“, „THE SILENCE TOLD - YOUR (YOU) STORY IN ME“

4. **Виолета Глогова**  
 АРГУМЕНТИ ОТНОСНО ПОДБОРА НА МУЗИКАЛНИ  
 ТЕМИ ЗА ГРУПОВИТЕ КАРДИО-ТРЕНИРОВКИ В ЧАСОВЕТЕ  
 ПО СПОРТ В НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ ..... 40
- Violeta Glogova**  
 ARGUMENTS REGARDING THE SELECTION OF MUSICAL  
 THEMES FOR CARDIO TRAINING IN SPORTS CLASSES  
 AT NEW BULGARIAN UNIVERSITY
5. **Виолета Дечева, проф. д.н.**  
 ОТ ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ КЪМ ТАНЦОВИЯ ПЪРФОРМАНС:  
 „ДОМЪТ НА БЕРНАРДА АЛБА“ НА ТРАЖАЛ ХЕРЪЛ ..... 48
- Violeta Detcheva, Prof. D.Sc.**  
 FROM THE PLAY TO DANCE-PERFORMANCE:  
 BERNARDA ALBA'S HOME BY TRAJAL HARRELL
6. **Мargarита Кръстева-Стойчевска , гл. ас. д-р**  
 ДЕТСКИЯТ ФОЛКЛОР И МЯСТОТО МУ В  
 КАЛЕНДАРНИТЕ ПРАЗНИЦИ НА БЪЛГАРИТЕ..... 59
- Margarita Krusteva-Stoichevska, Senior Assist. Dr.**  
 CHILDREN'S FOLKLORE AND ITS PART IN  
 BULGARIAN ANNUAL FESTIVITIES
7. **Милена Шушулова-Павлова, проф. д-р**  
 ЗА КАУЗАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА  
 (ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЕДИН ДИРИГЕНТ) ..... 76
- Milena Shushulova-Pavlova, Prof. Dr.**  
 A CAUSE NAMED CLASSICAL MUSIC  
 (THROUGH THE EYES OF A CONDUCTOR)
8. **Росица Бечева, доц. д-р**  
 СЪВРЕМЕННИ ЕЛЕКТРОНИЦИ – ЖАН-КЛОД РИСЕ  
 И СИМО ЛАЗАРОВ – ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ НА  
 МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ..... 92
- Dr. Rositsa Becheva, Assoc. Prof. Dr.**  
 MODERN AUTHORS OF ELECTRONIC MUSIC –  
 JEAN-CLAUDE RISSET AND SIMO LAZAROV –  
 SOME ASPECTS OF MUSICAL THINKING
9. **Росица Драганова, проф. д-р**  
 ЗА ПЪРВОТО БЪЛГАРСКО МУЗИКАЛНО СПИСАНИЕ „ГУСЛА“ ..... 99
- Rossitsa Draganova, Prof. Dr.**  
 ABOUT THE FIRST BULGARIAN MUSIC MAGAZINE „GUSLA“

10. **Rumjana Stefanova, Senior Assist. Dr.**  
THE LANGUAGE OF MULTIMEDIA PRESENTATION ..... 108  
**Румяна Стефанова, гл. ас. д-р**  
ЕЗИКЪТ НА МУЛТИМЕДИЙНАТА ПРЕЗЕНТАЦИЯ
11. **Теодор Попов, д-р**  
ПРАКТИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА ЕЛЕКТРОННИЯ ЗВУКОВ  
ДИЗАЙН В КОНЦЕРТИТЕ НА ВИЕНСКИЯ СИМФОНИЧЕН  
ОРКЕСТЪР НА АНТИЧЕН ТЕАТЪР ПЛОВДИВ И В КОНЦЕРТНИ  
ИЗПЪЛНЕНИЯ ОТ ПРОГРАМАТА „ЕСЕНЕН САЛОН НА  
ИЗКУСТВАТА” ПЛОВДИВ, СЕПТЕМВРИ 2022 ГОДИНА ..... 125  
**Teodor Popov, Dr.**  
PRACTICAL SOLUTIONS OF ELECTRONIC SOUND DESIGN IN THE  
CONCERTS OF THE WIENER SYMPHONIKER AT ANCIENT THEATER  
PLOVDIV AND IN CONCERT PERFORMANCES OF THE „AUTUMN  
SALON OF ARTS” PROGRAM PLOVDIV, SEPTEMBER 2022
12. **Явор Конов, проф. д-р, д.н.**  
ЗОРНИЦА ПЕТРОВА, „СЮИТА ЗА ПИАНО“ (1991):  
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ БЕЛЕЖКИ И ПОДХОДИ ..... 136  
**Yavor Konov, Prof. Dr., D.Sc.**  
ZORNITSA PETROVA, „PIANO SUITE“ (1991):  
EXECUTIVE NOTES AND APPROACHES
13. **Antonella Benatti, Full-time Ph.D. student**  
EARLY ACOUSTIC RECORDINGS AS EVIDENCE IN HISTORICALLY  
INFORMED PERFORMANCE: LIMITS AND RESOURCES ..... 148  
**Антонела Бенати, редовен докторант**  
РАННИ АКУСТИЧНИ ЗАПИСИ КАТО ДОКАЗАТЕЛСТВО  
ЗА ИСТОРИЧЕСКИ ИНФОРМИРАНО ИЗПЪЛНЕНИЕ:  
ОГРАНИЧЕНИЯ И РЕСУРСИ
14. **Боряна Матеева, докторант на самостоятелна подготовка**  
РАЗЦВЕТ И ЗАЛЕЗ НА СПЕЦИФИЧНО БРАЗИЛСКИЯ  
КИНОЖАНР „ШАНШАДА“ ..... 157  
**Boryana Mateeva, Independent Ph.D. student**  
RISE AND DECLINE OF THE SPECIFICALLY  
BRAZILIAN CINEMA GENRE „CHANCHADA“

15. **Десислава Граховска-Чолакова, докторант**  
 ЗАПАДНИ ВЛИЯНИЯ В КУЛТУРНО-МУЗИКАЛНАТА И  
 МЕДИЙНА СРЕДА НА ПОП МУЗИКАТА В СОЦИАЛИСТИЧЕСКА  
 БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 70-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК..... 174
- Desislava Grahovska-Cholakova, Ph.D. student**  
 WESTERN INFLUENCES IN THE MUSIC AND MEDIA  
 ENVIRONMENT OF POPULAR MUSIC IN SOCIALIST  
 BULGARIA IN THE 1970S
16. **Елица Матеева, докторант на самостоятелна подготовка**  
 ХАРМОНИ КОРИН: КРАЙНИЯТ ЕКСПЕРИМЕНТ  
 ПО АМЕРИКАНСКИ, ИЛИ КАК „МАГАРЕНЦЕТО  
 ДЖУЛИЪН“ СТАНА ПО-„ДОГМА“ ОТ „ДОГМА 95“ ..... 185
- Elitsa Mateeva, Independent Ph.D. student**  
 HARMONY KORINE: THE ULTIMATE AMERICAN  
 EXPERIMENT, OR HOW „JULIEN DONKEY-BOY”  
 BECAME MORE „DFGME” THAN „DOGME 95”
17. **Jeta Gërqari, Independent Ph.D. student**  
 THE INFLUENCE OF FOLK MUSIC ON  
 THE CLASSICAL REPERTOIRE OF KOSOVO..... 198
- Йета Гърчари, докторант на самостоятелна подготовка**  
 ВЛИЯНИЕТО НА НАРОДНАТА МУЗИКА  
 ВЪРХУ КЛАСИЧЕСКИЯ РЕПЕРТОАР В КОСОВО
18. **Yoanna Kotlyarova, Masters student**  
 MUSIC AND DIGITAL ART COMPOSITION  
 IN PRIVATE PIANO LESSONS ..... 212
- Йоанна Котлярова, студент - магистър**  
 МУЗИЦИРАНЕ И ИЗКУСТВО В ДИГИТАЛНИТЕ  
 СРЕДИ В УРОЦИТЕ ПО ПИАНО
19. **Lisha Yi, Full-time Ph.D. student**  
 ON THE SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF SINGING  
 IN THE STYLE OF BELCANTO IN EUROPE AND CHINA:  
 A COMPARATIVE STUDY ..... 225
- Лиша Йи, редовен докторант**  
 БЕЛКАНТОВИЯТ СТИЛ НА ПЕЕНЕ В ЕВРОПА И КИТАЙ:  
 СРАВНИТЕЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ

20. **Маргин Лазаров, докторант на самостоятелна подготовка**  
**ЖАНРОВАТА МУЗИКАЛНА ХИБРИДНОСТ КАТО**  
**ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО ЗА ЕКСПЕРИМЕНТИРАНЕ С**  
**МУЗИКАЛНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ОБОЙ И АНГЛИЙСКИ**  
**РОГ И ПРИЛОЖЕНИЕТО ИМ ИЗВЪН ОПЕРНО-**  
**СИМФОНИЧНАТА МУЗИКАЛНА ПРАКТИКА .....235**  
**Martin Lazarov, Independent Ph.D. student**  
**GENRE MUSICAL HYBRIDITY AS A CHALLENGE FOR**  
**EXPERIMENTATION WITH THE MUSICAL INSTRUMENTS**  
**OBOE AND ENGLISH HORN AND THEIR APPLICATION**  
**OUTSIDE OF SYMPHONIC AND OPERATIC PRACTICE**
21. **Tatiana Churchulieva-Knight, Ph.D. student**  
**CONSTRUCTING PURE SOUND THROUGH**  
**THE THRACIAN WEDDING BANDS .....247**  
**Татяна Чурчулиева-Найт, докторант**  
**КОНСТРУИРАНЕ НА ЧИСТ ЗВУК ЧРЕЗ**  
**ТРАКИЙСКИТЕ СВАТЪАРСКИ ОРКЕСТРИ**
22. **Християна Стоименова, докторант на самостоятелна подготовка**  
**ДИГИТАЛНИ БИЗНЕС МОДЕЛИ ЗА УПРАВЛЕНИЕ И**  
**РАЗВИТИЕ НА КРАТКИ ФОРМИ В АУДИО-ВИЗУАЛНИТЕ**  
**ИЗКУСТВА ПО ПРИМЕРА НА DIGITALARTCULTURE.COM .....258**  
**Hristiyana Stoimenova, Independent Ph.D. student**  
**DIGITAL BUSINESS MODELS FOR MANAGEMENT AND**  
**DEVELOPMENT OF SHORT FORMS IN THE AUDIO-VISUAL**  
**ARTS, EXAMPLE OF DIGITALARTCULTURE.COM**
23. **Zanë Abazi, Independent Ph.D. student**  
**21<sup>ST</sup> CENTURY FLUTE REPERTOIRE COMPARISON:**  
**BARDH DUBOVCI AND IAN CLARKE .....272**  
**Зане Абази, докторант на самостоятелна подготовка**  
**СРАВНЕНИЕ НА ФЛЕЙТОВИЯ РЕПЕРТОАР ОТ**  
**21-ВИ ВЕК: БАРД ДУБОВЦИ И ИЪН КЛАРК**
24. **Цветелина Спасова, докторант на самостоятелна подготовка**  
**ЕТАПИ НА КОГНИТИВНОТО И МУЗИКАЛНОТО**  
**РАЗВИТИЕ. ПАРАЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ.....287**  
**Tsvetelina Spasova, Independent Ph.D. student**  
**STAGES OF COGNITIVE AND MUSICAL DEVELOPMENT.**  
**PARALLELS AND INTERACTION**

25. **Ваня Петкова, докторант на самостоятелна подготовка**  
 ПИЕСАТА „ЧУДО“ НА ИВАН РАДОЕВ: ПОДСТЪПИ  
 КЪМ АБСУРДИЗМА ЗАД „ЖЕЛЯЗНАТА ЗАВЕСА“ .....295  
**Vanya Petkova, Independent Ph.D. student**  
 THE PLAY „MIRACLE” BY IVAN RADOEV: APPROACHING  
 THE ABSURDISM BEHIND THE „IRON CURTAIN”
26. **Sarah Lobegeiger de Rodriguez, Independent Ph.D. student**  
 CREATIVE COGNITION FOR OPERA SINGERS  
 AND THE SINGER’S BODY MATRIX ..... 319  
**Сара Лобегейгер де Родригес, докторант на самостоятелна подготовка**  
 ТВОРЧЕСКО ПОЗНАНИЕ ЗА ОПЕРНИ ПЕВЦИ  
 И МАТРИЦАТА НА ТЯЛОТО НА ПЕВЕЦА
27. **Wang Bo, Full-time Ph.D. student**  
 DISCUSSING VOCAL PERFORMANCE THROUGH  
 THE PRISM OF OF CULTURAL DIFFERENCES ..... 328  
**Уанг Бо, редовен докторант**  
 ДИСКУСИЯ НА ВОКАЛНОТО ИЗПЪЛНЕНИЕ  
 ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА КУЛТУРНИТЕ РАЗЛИЧИЯ
28. **Боян Желязков, докторант**  
 ОРГАНИЗАЦИОННИ АСПЕКТИ ПРИ ПРОВЕЖДАНЕТО  
 НА АКТЬОРСКИ КАСТИНГИ В ТЕАТЪРА ..... 335  
**Boyan Zhelyazkov, Ph.D. student**  
 ORGANIZATIONAL ASPECTS WHEN CONDUCTING  
 ACTOR CASTING IN THE THEATER

# ПРЕДГОВОР ОТ РЕДАКТОРА

**Скъпи читателю,**

Пред теб е Сборник № 17 от поредицата „Конференция с международно участие Млад научен форум за музика и танц“, проведена през 2022 година в Нов български университет в София.

Първото ѝ провеждане, от Департамент Музика на НБУ, бе през 2006 година. Идеята за създаването ѝ бе на известния композитор и преподавател проф. д.н. Димитър Христов (1933-2017) – за да има такъв форум за докторанти, постдокторанти и млади учени и преподаватели от тези специалности. В нея през годините се включиха колеги от редица висши училища, академии и културни институции – от България и от други страни и континенти.

Скоро след появата на нашата конференция се появиха подобни и в други висши училища у нас, което доказва актуалността и полезността на идеята.

През 2017 година към нас се присъединиха и колеги с различни специалности от други департаменти в НБУ (театрално, визуално и други изкуства и науки за тях), с което тематичният обхват се разшири, съответно се промени и наименованието: „Форум за изкуства“. Това е сборникът от Шестия ни Форум.

В настоящия том, след подбор чрез двойно анонимно рецензиране (съгласно регламента на изданието), са включени 28 доклада на участници от Австралия, Бразилия, Германия, Италия, Китай, Косово – от Нов български университет в София, от Института за изследване на изкуствата към Българската академия на науките, от Софийския университет „Св. Климент Охридски“, от Факултета по хуманитарни науки към Университета в Кьолн и др.

Приятно и ползотворно четене!

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



# ВЪЗМОЖНОСТИ, РЕШЕНИЯ И ЕТАПИ В РАБОТАТА СЪС СТУДЕНТИ ВЪРХУ МУЗИКАЛНО-СЦЕНИЧНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПО ВРЕМЕ НА ОНЛАЙН ОБУЧЕНИЕ

АНА ЛИНЧЕВА<sup>1</sup>

## OPPORTUNITIES, SOLUTIONS AND WORKING STEPS IN MUSICAL STAGECRAFT DURING STUDENTS' ONLINE TUITION

ANA LINCHEVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Целта на настоящия доклад е да проследи възможностите за онлайн обучение в курсовете по сценична интерпретация в НБУ. Разгледани са етапите на работа при изучаване на мюзикъла „Вълкът и седемте козлета“ от Александър Владигеров, както и възникналите проблеми и начини за решението им. Резултат от обучението е първият аудио запис на мюзикъл от български композитор, направен от студенти от департамент „Музика“ на НБУ.

**Ключови думи:** мюзикъл, обучение, онлайн, български композитор, студенти

**Abstract.** The following report will present the opportunities for online tuition in Stage Interpretation courses at NBU. The stages of study of the musical „The Wolf and the Seven Little Goats“ by

<sup>1</sup> Ана Линчева е главен асистент, доктор, в департамент „Музика“ на Нов български университет; e-mail: alincheva@nbu.bg

<sup>2</sup> Ana Lincheva, Chief Assistant Prof., Doctor, at the New Bulgarian University Department of Music; e-mail: alincheva@nbu.bg

Alexander Vladigerov are being analysed along with some problems, which occurred, and the ways of solving them. The most significant outcome of this tuition was the first audio recording of a musical by a Bulgarian composer, produced by students of the Music Department of the NBU.

**Keywords:** musical, training, online, Bulgarian composer, students

Настоящият доклад разглежда процеса на работа върху мюзикъла „Вълкът и седемте козлета“ от Александър Владигеров по време на онлайн обучението в НБУ за пролетен семестър на учебната 2019/2020 година. Нов български университет разполага с готова платформа Moodle за електронно обучение. До този момент тя се използва в практическите курсове за осигуряване на допълнителни материали за самостоятелна работа на студентите. Moodle дава възможност за Виртуална класна стая, за качване на теоретични, аудио и видео материали, линкове, различни тестове, задания и анкети. Сега, две години по-късно, онлайн обучението звучи естествено, лесно и достъпно, но тогава трябваше да се търсят варианти за работа, които да отговарят на спецификата на обучение основно с практическа насоченост, каквито са курсовете „Сценична интерпретация“. Те са в бакалавърска програмата „Музика“ от 2017 година и в тях се обучават студенти от различни специалности: певци, инструменталисти, тонрежисьори и от специалност компютърно музициране. Целите на курса са:

- Да се научат студентите на работа в екип.
- У студентите да се създадат навици на колегиалност, точност, отговорност, толерантност към различните характери.
- Да се научат студентите да се приспособяват и заедно да откриват правилното решение чрез индивидуалните умения на всеки един.

В контекста на онлайн общуването това изглеждаше трудно. Поставени в неочаквана ситуация предизвикана от COVID 19, трябваше да преосмислим начина си на живот и работа. В реалните часове по сценична интерпретация принципно се учи (изработва,

овладява) дадено произведение и като краен резултат то се изпълнява пред публика. Тази цел в създадената (COVID) ситуация беше невъзможно.

В началото на въпросния пролетен семестър екипът ни: Аз, Симеон Симеонов и Павлета Дойчинова си поставихме **задачата** да работим по цяло сценично произведение. В предишни години сме работили само откъси от мюзикълите „West side story“ от Ленард Бърнстейн, „Пиратите от Пензанс“ от Гилбърт и Силивън, както и няколко Flashmob-а, включващи различни песни, които бяха представени в няколко публични пространства. Симеон Симеонов избра мюзикъла на Александър Владигеров – „Вълкът и седемте козлета“. А защо точно него?

Мюзикълът отговаряше на нашите **цели**:

- да има различни по характер персонажи;
- да се включат повече различен тип гласове;
- да бъде забавно и интересно;
- да накараме студентите да са наивни и естествени по детски;
- да са освободени на сцената и да представят образа по най-добрия начин.

В същото време този мюзикъл има своите музикални предизвикателства, ритмически и интонационни трудности, темпови отклонения, основан е на приказка, в която има послания за малки и големи.

Александър Владигеров е автор на три мюзикъла [ЖУНИЧ, 2015 – 380-430] – „Червената шапчица“ (вокално-симфонична приказка), създаден 1969, издаден на плоча 1973; „Веселите градски музиканти“ (създаден 1971); и „Вълкът и седемте козлета“ (първа реализация 1974 в София) по либрето на Димитър Димитров. В тази приказка, освен познатите герои Вълк, Седем козлета и Майка-коза се включват и нови персонажи: маестро Славей-Горски, композитор и учител по пеене и Уху-Буху горски хищник, мислещ се за магьосник и мъдрец. Интересни са и имената/прякорите на козлетата, които разкриват и техните характери: Малчуган, Бодливко, Закачко, Скокливка, сестри близначки Страхливка и Бърборка и най-големият и „знаещия“ Всезнайко. Мюзикълът се състои от 29 песни,

като Първата е Увертюра, в която се представят всички персонажи със своите музикални теми. Всяка песен има заглавие, което е част от действието.

Работата върху музикално-сценично произведение минава през няколко етапа: теоретична и музикална подготовка и репетиции с режисьор и хореограф на сцена. В дадената ситуация крайният резултат е запис и може да се отделят три нива на работа:

- теоретична подготовка;
- музикални задачи;
  - певци;
  - инструменталисти, разказвач;
- професионален запис.

## **ПЪРВИ ЕТАП – ТЕОРЕТИЧНА ПОДГОТОВКА**

**Първата писмена задача**, която трябва да се направи за всяко музикално-сценично произведение, е да се проследят хронологически събитията и фактите. Съгласно целите и задачите на курса по сценична интерпретация, студентите трябва да усвоят методи за изграждане на сценичен образ и да работят самостоятелно с музикално-драматургичен материал. За постигането на това, на студентите бяха поставени три конкретни задачи:

Първо: Да направят събитийен анализ по либретото на „Вълкът и седемте козлета“ (хронологическо излагане на събитията и фактите в произведението – смисъл и отношение на отделните персонажи към тях).

Второ: Да посочат основната тема в произведението (за деца и за възрастни).

Трето: Да напишат тяхното отношение към темата. Как се възприема днес и доколко е актуална.

Беше направено задание в Moodle, където студентите да изпратят своите писмени разработки. При обсъждане във виртуалната класна стая всеки получи допълнителни насоки за работа и това доведе до промяна на заданието на темата, което стана: Емоционална и философска ангажираност към събитийния план „Вълкът и седемте козлета“. В някои отговори бе направена връзка с решението на майката-коза, която избира да отгледа децата си в гората,

без забраните и ограниченията на обществото (съпоставяйки ситуацията на извънредно положение в която бяхме поставени). Разгледахме дори гората като място за изправяне срещу собствените ни страхове и демони, защото само, когато се изправим пред тях и осъзнаем какви са, можем да ги превъзмогнем и да достигнем до истинско себепознание.

**Втората писмена задача** бе да направят изследване на значението на понятията: коза, вълк, бухал, славей, седем, часовник и кладенец, от гледна точка на религии, фолклор, съновници, култури, изкуства. В този случай студентите **самостоятелно** потърсиха допълнителни знания, свързани с фолклора, митологията на отделните народи, вярванията и съпоставянето им с християнската религия. Това им помогна да видят, че тези понятия и герои не са подбрани случайно, а има символика във всеки персонаж.

**Третата писмена задача** бе „Автопсихологически портрет“ на избраният от студентите герой (от първо лице единствено число), в който да опишат:

- Предистория на образа.
- Всяко събитие през погледа на героя.
- Как този герой се откроява от братята и сестрите си?
- С какво привлича внимание към себе си?
- Какво ще стане в бъдеще с вашия герой?
- Връзката между името на героя и характера му?
- Каква допълнителна информация за характерите на козелтата получаваме от поръчките, които дават на майка им?

Тази задача предизвика интерес, но въпреки старанието на всички, добрите резултати се появиха чак от втория път. Студентите показаха фантазия, старание, креативност, хумор... Като резултат **качихме в Moodle** петте най-добри разработки на студентите, като пример за добре изпълнена работа.

Възможностите по време на онлайн обучението бяха: **Moodle** – където се поставяха писмени задачи и **Виртуална класна стая** – в която се дискутираха получените отговори и всеки можеше да допълни и оцени колегите си. Така бе поставена основата за ученето на музикалните номера от мюзикъла.

## ВТОРИ ЕТАП – МУЗИКАЛНИ ЗАДАЧИ ЗА ПЕВЦИ

Паралелно с теоретичните задачи започна и работата върху музиката и текста. При нормални условия изучаването щеше да е по групи и гласове, а в тази ситуация единственото решение това да се случи беше чрез записи. Студентите получиха в Moodle **мелодията** изсвирена на пиано от мен – за всеки от образите в мюзикъла.

Това са **видео**-файлове за различните персонажи (козлетата бяха разделени и на два гласа):

- ▼ Ана Линчева видео уроци за 24.03 и 26.03  
-  Увертюра  
-  ПЕСЕН ПРИСМЕХ  
-  ФИНАЛНА ПЕСЕН  
- ▼ Видео уроци за 31.03 и 02.04  
-  Поръчките на козлетата  
-  Закачко мини песен  
-  ЗАКАНА НА СТРАШНИЯ ВЪЛК  
-  ВТОРА ПЕСЕН НА УХУ БУХУ  
- ▼ ВИДЕО УРОЦИ ЗА 07.04 И 09.04  
-  Ариозо разказ на козата майка  
-  Ариозо на славей горски  
- ▼ Видео уроци 14.04. и 16.04  
-  Колоквиум на страшния вълк  
-  Песен примамка на страшния вълк  
-  Първа песен на вълка - коза  
-  Урок по пеене Славей и Вълк  

Студентите сами трябваше да научат мелодията и да сложат текста върху инструментала. Трудности се появиха веднага, защото Владигеров използва сричките *ме-ке-ке* с различна конфигурация, което създава проблеми при разучаването и запомнянето им. Част от студентите имаха трудности: с наслаждането на текст върху мелодията; наличието на модулации; със синкопите в ритъма; а някои от тях за първи път се сблъскаха с неравноделни размери. Първоначално всички ми изпратиха **запис индивидуално**, върху записаната от мен мелодия. След това записах и качих в Moodle **аккомпанимент** на всички музикални номера. Студентите трябваше да използват записа и да изпеят песента върху него (като синбек).

The screenshot displays a Moodle course interface with three main sections of video lessons, each with a dropdown arrow and an edit icon:

- Ана Линчева Видео уроци за 05.05 и 07.05**
  - Поява на Страшния вълк и Уху-Буху Инструментал
  - Убежището на Уху-Буху Инструментал
  - Първа песен на Уху-Буху
- Видео уроци за 19.05 и 21.05**
  - Утринна гимнастика ИНСТРУМЕНТАЛ
  - ИНСТРУМЕНТАЛ, Песен за храбрят зайко А,В,С
- Видео уроци 26.05 и 28.05**
  - Песен Присмех Припявка No. 20, Инструментал
  - Закана за страшния вълк Инструментал

Репетициите започнаха във виртуална класна стая в реално време, като всеки си пуска инструментала (понякога и на слушалки) и пее. Изисквах ясни, отчетливи съгласни, артикулация в щрихстаката, за да се чува максимално ясно текста. Трябваше да помислим и за синхрон при дъховете/дишането, когато пеят всички козлета в ансамбъл (например в Песен „Присмех“ темпото е бързо,

с много съгласни, модулации, почти всеки такт е с различен размер и имаше една единствена възможност за взимане на въздух).

Един от основните проблеми при онлайн обучението е не-добрата интернет връзка. Нашето решение беше изключване на уеб камерата за по-добро качество на звука, което доведе до притеснение на студентите да покажат наученото на празен екран. В процеса на работа това беше преодоляно.

## **ВТОРИ ЕТАП – МУЗИКАЛНИ ЗАДАЧИ ЗА ИНСТРУМЕНТАЛИСТИ**

Паралелно с работата с певци се свързах с инструменталисти от нашите курсове, които да се включат в проекта. Студентите се отзоваха и вече разполагах с флейтист, цигулар, бас китара и ударни инструменти. Започнахме работа с клавирно извлечение, тъй като не успях да намеря партитура, поради извънредното положение. След обсъждане кой къде (в кои песни) ще се включи, направих **аранжмент използвайки наличните инструменти**. Работихме на същия принцип, както с певците:

1. Върху качения от мен в Moodle запис студентите научават да свирят мелодията, която съм посочила.
2. Слушайки инструментала на слушалки те ми изпращат запис на тяхната партия, обсъждаме го и правим корекции.
3. Във виртуална класна стая изработваме индивидуално детайлите: фрази, динамика, дъхове и акценти.

След така свършената работа от певци и инструменталисти имахме подбран състав, с който да направим репетиции за спектакъл.

## **ТРЕТИ ЕТАП – ПРОФЕСИОНАЛЕН ЗАПИС**

Разбирайки, че ще завършим семестъра онлайн, екипът от преподаватели реши, че този труд трябва да има някакъв краен резултат като продукт, за да се осмисли цялата свършена работа през този интересен и не-лек онлайн семестър. Единственото, което мо-

жехме да направим бе запис. Подготвихме го през месеците май и юни. Първият етап беше професионален запис с пиано, флейта и цигулка, върху който се записаха всички.

## Инструментали

Редактиране

- 01 Увертюра.mp3
- 04 Утринна гимнастика.mp3
- 06 Зайко А.mp3
- 06 Зайко Б.mp3
- 06 Зайко В.mp3
- 07 Разказ на козата майка.mp3
- 8.1поръчки на козлетата 1.mp3
- 09 Сигнал на майката.mp3
- 11 Всезнайко.mp3
- 11 Закачко.mp3
- 11 Скокливко.mp3
- 12 Примамка на страшния вълк (1).mp3
- 12 Примамка на страшния вълк.mp3
- 13 Присмех припявка.mp3
- 18 Изгубих си другарчето.mp3
- 22 Втора песен на вълка-коза (1).mp3
- 22 Втора песен на вълка-коза.mp3
- 25 Нещастният малчуган.mp3
- 27 Втора песен на ухо бухо.mp3
- 29 Финална песен.mp3

След това, в зависимост от музиката, бяха добавени ударни и бас китара. Готовите инструментали бяха изпратени от мен на всички избрани солисти, като част от певците направиха запис самостоятелно (в домашни условия), а други – в студиото на университета. Включиха се 12 певци, 5 инструменталисти и 7 студенти по тонрежисура. Работихме 18 часа само за да сглобим и сложим всички направени записи по местата им.

Музиката в мюзикъла е разнообразна и включва: речитативи, миниатюри, арии и инструментални номера. Първоначалното решение бе свързващо звено между отделните номера да бъдат субтитри. Но в процеса на работа избрахме студент, който да бъде разказвач на случващото се. Той озвучи свързващите реплики, усъвършенствайки детайлите с преподавател Симеон Симеонов и добави някои звукови ефекти. Така мюзикълът бе достъпен да се слуша и от по-малки деца.

## ИЗВОДИ

Онлайн обучението способства за подобряване на качеството на самостоятелната работа на всеки студент. Студентите сами потърсиха информация, проявиха творчество в писането на зададените им теми и представиха собствено виждане за персонажите си.

Единственият начин да се проведат тези практически курсове и да се научи мюзикълът бе да се направят видео и аудио записи.

Направеният професионален запис за край на семестъра бе ценен опит за изпълнителите-певци, които се сблъскаха с различни технически проблеми: някои от тях се записваха в домашни условия; други в различни студия; трети записаха в студиото в НБУ.

Записът на мюзикъла послужи на тонрежисьорите като практика, с което заслужиха оценките си за семестъра. Работата по сглобяването на записа продължи повече от четири месеца и бе предизвикателство, както за певците, така и за тонрежисьорите.

В процеса на цялостната работа идеите се материализираха, променяха се и доведоха до много добър резултат. Звукозаписът на мюзикъла е най-завършеният продукт от съвместната работа като екип между преподавателите Симеон Симеонов и мен от 2017 година. Това е първият професионален запис на мюзикъл от български композитор, направен от студенти от програмите по музика в департамент „Музика“ на НБУ.

Калина Иванова, студент от департамент „Изящни изкуства“, направи афиш за спектакъла.

## ПОСЛЕДВАЩИ РЕЗУЛТАТИ (ПОСТПРОДУКЦИЯ)

Всички качени в Moodle теоретични и музикални примери остават на разположение за следващи випуски и семестри.

Съществуващият запис бе основа за бързото научаване на музиката от студентите в следващите две години (2021-2022), като резултатът бе реализация с публика на три спектакъла на мюзикъла в Университетски театър на НБУ. В тези представления взеха участие 29 певци и 7 инструменталисти, студенти от бакалавърска програма „Музика“, майнър програма „Музика“ и магистърска програма

„Поп и джаз музика“.

Наличието на записа в You tube го прави достъпен и възможен за ползване за различни цели<sup>3</sup> (единственият дотогава запис, качен в интернет пространството, е направен от Балкантон със Симфоничен оркестър на БНР с Коста Цонев, Тодор Колев, Величка Чобанова).<sup>4</sup>

През юни 2021, по време на първият спектакъл в Университетски театър, бе направен видео и аудио запис. Студент по тонрежисура направи микс, мастеринг и видео монтаж и това също бе реална практика. Още една **възможност и решение** за придобиване на професионален опит. Спектакълът бе излъчен онлайн, по повод провеждането на Отворени врати на НБУ, през ноември 2021.



<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Z5NJSt\\_LZIE](https://www.youtube.com/watch?v=Z5NJSt_LZIE)

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7X2JhdMEFhk>

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- АНИСИМОВ, Александр Михайлович, 2008. *Работа в системе дистанционного обучения Moodle: Учебное пособие*. Харьков: ХНАГХ. [ANISIMOV, Aleksandr Mihailovich, 2008. *Rabota v sisteme distantsionnogo obucheniia Moodle: Uchebnoe posobie*. Harkov: HNAGH.]
- БИКС, Розалия, Анелия ЯНЕВА, Румяна КАРАКОСТОВА, Миглена ЦЕНОВА-НУШЕВА, Емилия ЖУНИЧ, 2015. *Български музикален театър 1890-2010. Опера, балет, оперета, мюзикъл: рецензии, отзиви, коментари*. София: Гея-Либрис: Институт за изследване на изкуствата БАН. ISBN 978-954-300-149-1, ISBN 978-954-8594-54-7. [BIKS, Rosaliya, Aneliya YANEVA, Rummyana KARAKOSTOVA, Miglena TZENOVA-NUSHEVA, Emiliya ZHUNICH, 2015. *Bulgarski muzikalen teater 1890-2010. Opera, balet, operetta, muzikal: recenzii, otzivi, komentari*. Sofia: Geia-Libris: Institut za izsedvane na izkustvata BAN. ISBN 978-954-300-149-1, ISBN 978-954-8594-54-7.]
- ВЕЛИЧКОВА, Павлина, 2015. Виртуалност и някои нови интензивните обучителни форми. *Млад научен форум за музика и танц: Научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие*. Т. 9. [диск]. София: Нов български университет. ISSN1313-342X. [VELICHKOVA, Pavlina, 2015. *Virtualnost I niakoi novi intenzivnite obuchitelni formi. Mlad nauchen forum za muzika i tants: Nauchna konferentsia na doktoranti i postdoktoranti s mezhdunarodno uchastie*. Т. 9. [disk]. Sofia: Nov balgarski universitet. ISSN1313-342X].
- ВЛАДИГЕРОВ, Александър. Вълкът и седемте козлета: звукозапис на студенти от НБУ. *Youtube* [онлайн]. [прегледан 25 септември 2023]. Достъпен на: [https://www.youtube.com/watch?v=Z5N\]St\\_LZIE](https://www.youtube.com/watch?v=Z5N]St_LZIE) [VLADIGEROV, Aleksandar. *Valkat i sedemte kozleta: zvukozapis na studenti ot NBU. Youtube* [onlayn]. [pregledan 25 septemvri 2023]. Dostapen na: [https://www.youtube.com/watch?v=Z5N\]St\\_LZIE](https://www.youtube.com/watch?v=Z5N]St_LZIE)
- Вълкът и седемте козлета. *Youtube* [онлайн]. [прегледан 25 септември 2023]. Достъпен на: [https://www.youtube.com/watch?v=7X2\]hdMEFhk](https://www.youtube.com/watch?v=7X2]hdMEFhk) [Valkat i sedemte kozleta. *Youtube* [onlayn]. [pregledan 25 septemvri 2023]. Dostapen na: [https://www.youtube.com/watch?v=7X2\]hdMEFhk](https://www.youtube.com/watch?v=7X2]hdMEFhk)
- ТОМАНОВА, Милена, 2017. *Ролята на музикално-сценичните жанрове за формиране на интерес към музикалното изкуство при деца в начална училищна възраст: дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“*. Благоевград: [М. Томанова]. [TOMANOVA, Milena, 2017. *Roliata na muzikalno-scenichnite janrove za formirane na interes kam muzikalното izkustvo pri deca v nachalna uchilishtna vazrast: disertatsionen trud za prisazhdane na obrazovatelната i nauchna stепен „doktor“*. Blagoevgrad: [M. Tomanova]]

# ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА, ПОДПОМАГАЩИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА СЪВРЕМЕНЕН ТАНЦОВ СПЕКТАКЪЛ В СЦЕНИЧНО ПРОСТРАНСТВО

АННА ПАМПУЛОВА<sup>1</sup>

## MEANS OF EXPRESSION BY WHICH TO AMELIORATE CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCE IN STAGE SPACE

ANNA PAMPOULOVA<sup>2</sup>

*Резюме.* В този доклад ще обърна внимание на съпътстващите танцовия спектакъл изразни средства. Но не като метод за създаване на художествен образ, а като начин за достигане до желаното послание, като водещ фактор при реализиране на идеята при създаването на танцовия спектакъл. Ще проследя връзката между авторската идея, взаимодействието между отделните компоненти за извеждането ѝ при създаване на краен сценичен спектакъл. Разглеждам сценичното пространство като едно от основните средства, изграждащи художествено-творческата идея, отделните танцови подходи и методи, ползата и значението на избраните танцови движения. Ще разгледам как движението и танцът въздействат не само на физическо ниво, а и на духовно и как добре подбраните изразни средства подпомагат тези процеси.

<sup>1</sup> **Анна Пампулова** е доцент д-р към департамент „Театър“ на НБУ; e-mail: annapampoulova@gmail.com

<sup>2</sup> **Anna Pampoulova**, PhD, assoc. prof., at the New Bulgarian University Department of Theatre; e-mail: annapampoulova@gmail.com

**Ключови думи:** сцена, танц, спектакъл, сценично пространство.

**Abstract.** In this paper, I will centre my attention on the expressive implements that accompany a dance performance, not as a method of creating an artistic image, but as a means of reaching the desired message – a leading factor for the idea of creating a dance performance. I will trace the relationship between the author's idea, the interaction between the individual components necessary for the integration of said idea in creating a final stage performance.

I consider stage space as one of the primary components for developing the artistic-creative idea, the individual dance approaches and methods, the benefit and meaning of the chosen dance movements. I will look at how movement and dance affect not only the physical level but also the spiritual, and how well-chosen means of expression support these processes.

**Keywords:** stage, dance, performance, stage space.

Темата, която ме занимава е: изчезващата връзка между хореограф, изпълнители и зрител. Ще обърна внимание на съпътстващите танцовия спектакъл изразни средства, но не като метод за създаване на художествен образ, а като начин за достигане до желаното послание, като водещ фактор при реализиране на идеята при създаването на танцовия спектакъл. Ще проследя връзката между авторската идея, взаимодействието между отделните компоненти за извеждането ѝ при създаване на краен сценичен спектакъл. Разглеждам сценичното пространство като едно от основните средства, изграждащи художествено-творческата идея, отделните танцови подходи и методи, ползата и значението на избраните танцови движения. Ще разгледам как движението и танцът въздействат не само на физическо ниво, а и на духовно, и как добре подбраните изразни средства подпомагат тези процеси.

Струва ми се, че през последните години артистите-създатели

на танц се занимават по-активно с изследване на вътрешните процеси, активирани от зададена тема, които представят и изключват третата страна – зрителя. Наблюдаващите в салона зрители са изключително важната страна при представяне на крайния продукт на изследване. Те поемат разработката на изследването, но и те участват през реакции и въздействие в оформянето на глобалния смисъл на усилията по създаване, развитие и финализиране на всяко сценично изследване. Процесът е този, който свързва намеренията и идеите между автор и изпълнител, а в повечето камерни трупи това е едно лице (хореограф и танцьор). Но не бива процесът да се затваря само между практически заетите в изследването. Наблюдавам като зрител и колега, че активното послание и емоционална връзка творчески екип – зрител намалява. В доклада описвам детайли по изграждане на съвременен танцов спектакъл, или средствата и процесите чрез и с които се занимава екипа от творци при изграждане на съвременен танцов спектакъл, с идеята да не се изпускат средства за комуникация с публиката. Емоционално въздействие и връзката изпълнител – зрител.

**Определение за съвременен танц, танцов театър.** *„По своята специфика, танц- театърът е синтез от няколко изкуства – актьорско майсторство за драматичен театър, танцово изкуство с различни танцови техники, музика, пантомима, мултимедия, изобразително изкуство и т.н. Сред използването на изразни средства в него, водещо място заемат танцовите техники. Тяхното многообразие е огромно и объркващо, защото на практика не съществува танцова техника, която да не се използва или да не може да бъде използвана в съвременния танцов театър, като се започне от различните класически, фолклорни и модерни техники, и се стигне до синтезите, които се правят от съвременните хореографи“* [Никифорова, 2011, с. 133].

**Методите и средствата при изграждане на съвременен танцов спектакъл** се определят от неписани правила, които се формират от няколко важни условия:

Избор на:

- Тема;
- Артисти, вид артисти, професионална подготовка;

- Сценична среда – институция, физическа среда;
- Избор на танцова техника, изразни средства, методи и подходи;
- Звукова и музикална среда;
- Визуални средства – мултимедия, сценография, костюм;
- Времетраене на процес и изследване, продължителност на спектакъла;
- Емоционално въздействие и връзката автор – изпълнител – зрител;
- Обобщени резултати от процесите на изграждане, критика, обратна връзка от артисти и зрители.

Методите при танцово-лабораторното изследване се формират чрез грижа за професионално–естетическите характеристики на артиста, изследването на резултатите, показани в крайния сценичен продукт; поддръжката на вече постигнати цели и развитието на завършения спектакъл напред във времето; обратна връзка от публиката, въздействие и емоционален обмен.

**Избор на тема.** Инициаторът на творческата идея е свободен да избира и развива същата, използвайки въображение и опит. Обикновено историята, която избира, авторът споделя и реализира в екип с останалите артисти. Така темата се запазва, но идеята се надгражда през чувствителността на всеки от участващите в процеса на изследване.

**Професионална подготовка на артистите. Избор на танцова техника, изразни средства, методи и подходи.** За стартиране на творческия процес се провеждат изключително важни, така наречените хореографски лаборатории, които от своя страна имат основни функции за общия изследователски процес:

- Опознаване на танцовите възможности на всеки избран изпълнител. Ръководителят на проекта може да подбере своите участници по различни критерии: танцова техника на изпълнителите; възраст; професионални танцьори, аматьори или актьори.
- Изследователски процес по зададена тема. Това е момента, в който екипът експериментира, развива, реализира и уста-

новява танцово-театрална партитура. Обикновено основният хореограф, а може да не е само един, водещ лабораторията има за задача да стимулира креативността на артистите и да подпомага разпределението на хореографските и актьорски задачи.

- Авторът е напълно свободен в избора на танцова техника. Ако се спре на дадена танцова техника с установени закони на изпълнение, хореографът е желателно да се съобрази и използва пълноценно движенческите методи, с мотивацията да подпомогне пълноценно идеята на спектакъла. Това отличава професионално заетите в бранша артисти, от аматьорски амбициозните псевдо-артисти.

**Звукова и музикална среда.** Процесът на отработване на вече поставена хореография изисква строга дисциплина, която подпомага общия творчески процес. Отработват се вече установени и фиксирани хореографски комбинации или се уточнява времетраене и разположение на моменти на танцова импровизация. Понякога репетиционният процес изисква движенията да се разучават в много бавно темпо под ръководството на хореографа. След това се разполагат в темпо и върху звукова или музикална среда до постигане на желания резултат. Благодарение именно на това отработване и връзката движение-звук се постига очаквано майсторство на изпълнение.

**Сценична среда. Визуални средства – мултимедия, сценография, костюм.** Основна позиция заема избор на пространство за изследване, развитие и реализиране на бъдещ проект. Сценичното пространство е едно от основните средства, изграждащи художествено – творческата идея. Понякога идеята може да се измени спрямо промяната на средата. Има вероятност сценичната среда да повлияе върху основни решения спрямо концепцията на драматургията. Светлинна среда–светлина е едно от най-силно въздействащите средства. Може успешно да въведе и държи зрителя в различни усещания за пространство и време. В комбинация с музикалната форма и костюм може да се бори отлично с емоциите на зрителя, или да се постигне чувство за кино ефекти, на принципа на сменящи се кадри. Необходимостта от мултимедийна проекция

не е наложителна, освен ако не се търси подробно представяне на детайл или помощно изобразяване на принципа на ретроспекция. В някои танцови спектакли похватите на киното активно присъстват и са добър колаборатор при изграждането на съвременния танцов спектакъл.

### **Времетраене на процес, изследване, продължителност на спектакъла**

Тук се отнася и изборът на времетраене на спектакъла, и подборът на вече разработени в изследователската част изразни средства, подредбата им в общото цяло и реализация на движенческата партитура, както и подпомагащите средства свързани със звукова и визуална среда. В процес на представяне на спектакъла може времетраенето да е променливо при всяко изиграване. Участниците, определената от автора свобода на интерпретация, играта с публика, музикалните паузи или други използвани похвати, могат да разширят или стеснят времетраенето на крайния танцово-сценичен продукт.

*„Всеки хореограф избира танцовата техника, която да бъде основа за развитие на сценичното действие. Богатството на натрупана информация и придобити умения в сферата на различните танцови техники, позволява на постановчика да намери най-точните движения, като най-ярки послания при изграждането на авторския спектакъл“ [Пампулова, 2012, с. 42].*

*„Движещото се тяло има възможност свободно да проследи процеса на движение отвътре навън; да борави по-умело с пространството, да развие чувството за време-пулс“ [Пампулова, 2012, с. 33].*

### **Емоционално въздействие и връзката автор – изпълнител – зрител**

*„В танца съществуват общоприети жестове с точно послание, но за изграждането на танцовия образ, или за представяне на определено танцово послание, танцьорът използва множество различни по ширина и амплитуда танцови жестове и движения,*

*актьорски прийоми. Сборът им оформя крайната информация, която да достигне до зрителя“ [Пампулова, 2012, с. 36].*

В процеса на изследването се разглеждат типове танцови задачи, които спомагат, от една страна, да се обедини творческото мислене, отделните танцови подходи и методи развиват чувството за креативност и импровизация у актьорите при конструиране на всяка сцена от проекта. Важно е да не се забравят ползата и значението на избраните танцови движения и тяхното послание.

**Обобщени резултати от процесите на изграждане, критика, обратна връзка от артисти и зрители.** Говорейки за обобщението за достиженията на процесите и крайните резултати при създаване на съвременен танцов спектакъл, е важно да се акцентира върху предварителната подготовка на зрителя и неговите познания в областта на танца, опит като зрител и чувствителност като личност.

Танцът е условно изкуство, чиято цел е да събуди сетивността и асоциативността у зрителя, чрез изграждане на движенческо илюстриране. Танцът не притежава силата да „разказва“ буквално. Сюжетната и емоционална линия има условен характер, което дава възможност на зрителя да съпреживява според личните му познания и сетивност на възприятие, опирайки се по-скоро на емоционалното внушение. Хореографът има сложната задача да реализира връзката между творческите си идеи и публиката. Изключително прецизно и отговорно трябва да се борави с психологичната страна на отдаване и възприемане на сбора от средства, изграждайки танцов спектакъл. Авторът е необходимо да се интересува и изследва как творбата му достига и е възприемана от зрителя. Какви резултати са постигнати. Отговорност към психо-емоционалното възприемане и сложното боравене с чувствата на публиката. Много важен момент за проекта е обратната връзка от артисти, участващи в изследването и тези, до които отива посланието.

Докладът не е разширено изследване по темата. Такова, следва в по-обширен изследователски труд.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- НИКИФОРОВА, Диляна, 2011. *Танцов театър и танцови техники – история, съвременност и бъдеще*. Никифоров Студио. ISBN 978-954-832-017-7. [NIKIFOROVA, Dilyana, 2011. *Tantsov teatar i tantsovi tehniki – istoria, savremennost i badeshte*. Nikiforov Studio. ISBN 978-954-832-017-7.]
- ПАМПУЛОВА, Анна, 2012. *Танцуващото човешко тяло – социално-комуникативни функции и движенчески аспекти* [дисертация]. София : [А. Пампулова]. [PAMPULOVA, Anna, 2012. *Tantsuvashtototo choveshko tyalo – sotsialno-komunikativni funktsii i dvizhencheski aspekti* [disertatsia]. Sofia: [A. Pampulova].]

# ТЕАТЪРЪТ И СОЦИАЛНАТА ПРОМЯНА „ОТКРИЙ ТЕАТЪРА“, „ПРЕМЪЛЧАНОТО РАЗКАЗАНО – ИСТОРИЯТА ТИ (ТИ) В МЕН“

АНТОАНЕТА ПЕТРОВА<sup>1</sup>

## THE THEATRE AND SOCIAL CHANGE „DISCOVER THE THEATER“, „THE SILENCE TOLD – YOUR (YOU) STORY IN ME“

ANTOANETA PETROVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Съвременният театър все по-често и изключително ползотворно и ефектно използва техническия прогрес и новите технологии. Това разширява и обогатява изразните средства, оптимизира сценичното оформление и декорите. Появиха се мултимедийни спектакли, синкретични форми, които дават възможност за нови експериментаторски търсения на драматурзи, режисьори и актьори. Тези търсения се насърчават и в Нов български университет.

**Ключови думи:** PHONOПТИКFORM, ритуален театър, документален театър, експресионистичен театър, актьор, публика

**Abstract.** The modern theater uses technical progress and new technologies more and more often and extremely fruitfully and effectively. This expands and enriches the means of expression, optimizes the stage layout and sets. Multimedia performances appeared, syncretic forms that give the opportunity for new experi-

<sup>1</sup> Антоанета Петрова е доцент д-р в департамент „Театър“ на Нов български университет

<sup>2</sup> Antoaneta Petrova, Assoc.Prof. PhD, Department of Theatre at New Bulgarian University

mental searches of dramatists, directors and actors. These searches are also encouraged at the New Bulgarian University.

**Keywords:** PHONOPTIKFORM, ritual theater, documentary theater, expressionist theater, actor, audience

## **I. НОВИТЕ ТЕАТРАЛНИ ПРАКТИКИ И ТЕМАТИЧНИ НАСОКИ В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИТЕ В ДЕПАРТАМЕНТ „ТЕАТЪР“ НА НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

В преподавателската практика и на сцената на Университетски театър на Нов български университет се следват най-новите и интересни тенденции в съвременния театър. От една страна са модерните технологии, които все повече навлизат в изкуството, от друга страна е разширяването на сферите, в които се използват игровите похвати. Тук ще се анализират някои от тези новаторски насоки в работата на Департамент „Театър“ към Нов български университет.

### **1. Програмата PHONOPTIKFORM и спектакълът „Ковачи“ от Алек Попов**

PHONOPTIKFORM е една от тези програми, дългосрочен проект на проф. д-р Възкресия Вихърлова и арх. Зарко Узунов в областта на модерните тенденции. Както насочва името, се експериментира в съчетаването на живо изпълнение, записан звук и визия. Потенциалът и резултатите от тази програма са оценени на базата на личното участие и опит от доц. д-р Ася Иванова така: „Употребата на медии и нови технологии в театъра, изследването на взаимодействието между живото изпълнение на актьора и множество налични разказвателни структури и паралелни нива в представлението са основните идеи, заложили в програмата PHONOPTIKFORM“ [ИВАНОВА, 2019]. Ще посоча „Лека нощ, мамо“, постановка на Сливенския театър от 1998 г., като един от първите спектакли, в който режисьорката проф. д-р Вихърлова експериментира в тази насока. Приемам го за свързан с театралните практики на Нов български

университет и като предвестник на проекта PHONOPTIKFORM. Пиесата на Марша Норман се радва на голяма популярност и често поставяне на българската театрална сцена. Какво обаче е различното и новаторското в постановката на Сливенския театър от 1998 г. под режисурата на Възкресия Вихърва? Спектакълът обединява сегменти/символи на елементарния битовизъм и в контекста на ритуалния театър ги натоварва с друга символика, която заема своето място в ритуала на самоубийството. Ина Шкарова основателно акцентира върху ултрамодерната сценографията на Александър Смолянов, която ситуира героините „във футуристична обстановка“, където „стерилност и метал си дават среща в изчистена конструкция“ [ШКАРОВА, 1998], сякаш да откъсне героините от материалния свят и да ги потопа изцяло в света на емоцията и ритуала. Визуализираната физическа антропофагия на животните от научно-популярния филм е ефектно вплетена чрез мултимедия в спектакъла. Тя е паралелна на диалога на героините, в който се разкрива духовната антропофагия между майката и дъщерята. И при нея смъртта е единствен изход, в чийто ритуал действията и предметите излизат от контекста на битовизма и се трансформират в ритуална символика – красота, удоволствие, топлина, споделеност, обич, пълноценност. Използваните аудиовизуални средства създават необходимата за ритуалността, мистичност и въздействие на подсъзнателно ниво, в което е силата на този спектакъл.

Постановката „Ковачи“ с автор Алек Попов, под режисурата на Възкресия Вихърва е следващият подобен модернистичен проект. Реализацията на спектакъла е свързана с програмите „Независима продуцентска дейност“ и PHONOPTIKFORM. За актьорите, които имат изразено предпочитание към моно формите, участието в такъв вид постановка и работата в модерна аудиовизуална среда, е много ценен опит. Той създава база за надграждане в бъдещата работа, която все повече ще се обвързва с използването на тези модерни средства.

Спектакълът „Ковачи“ стана много популярен, получи номинации за „Аскеер 2012“ (поддържаща женска роля на Ася Иванова) и „Икар 2013“ (за съвременна българска драматургия), (Факти, 2013). След този успех Университетският театър прескочи границите на

НБУ и получи възможност да играе на открита сцена „Сълза и смях“. Детайлите на постановката като че ли получават допълнителна артистична „добавена стойност“, за-



ради новаторските решения на режисьора и целия екип. Критиката подчертава това: „Спектакълът умножава знаците и възможностите на текста, като го превръща в микс от радиотеатър, гротеска, кино и вариете. Всяка най-малка възможност за изпадане в битовото е заглушена с елегантна пародия на експресионистичен театър, миксиран с балкански темперамент, рекламни клишета от 50-те, черно-бяло кино, камери, които следят и преекспонират до огромни размери образите, бутафорни костюми и аксесоари, които ни въвеждат сякаш във фантастичната антиутопия, наречена „светлото европейско бъдеще“. Всичко това не без помощта на чудесната игра на актьорите Ася Иванова, Антоанета Петрова, Михаил Милчев, Росен Белов и студенти от програма „Театър“ – НБУ“ [ПИРОВА, 2012]. Макар и относително статичен, диалогът в спектакъла поставя сериозни предизвикателства пред актьорите. Съчетаването на живото актьорско изпълнение с микрофон и аудио-запис с променливата, забързваща на моменти скорост, изисква от тях бърза реакция за компресиране на текста, за да може живата реч да се намести в паузите на записа. И макар степента на непредвидимост в случая да е по-малка, отколкото в колаборативния модел **Ти (публика)**, променливите условия изискват сериозна подготовка за импровизация и реагиране на динамиката в развитието на спектакъла. В традиционния театър актьорът винаги може да разчита на реакция и съдействие от партньора си, докато тук трябва да се справи сам с творческата си задача.

## 2. „Открий театъра” и „Премълчаното разказано – Историята Ти (ти) в мен“

Трябва да се акцентира и върху друга съвременна насока в търсенията на театралите, която намира своето място в театралната дейност на Нов български университет. Изкуството е ангажирано с нови ценности и мисии, с новите измерения в човешките отношения. Защото новаторството се свързва не само с модерните технологии, но и с повече внимание към социалните проблеми и възможностите на изкуствата да работят за промяна на стереотипите.

Такава възможност е приобщаването към театралното изкуство на хора в неравностойно положение или с увреждания, както и използването на изкуството като медиаторен, терапевтичен метод. Като всяко изкуство, театърът носи дълбок познавателен и личностно моделиращ заряд, който е полезен за всеки от нас.

С идеята да разшири зрителския кръг и да стигне до нови социални групи се заема инициативата на Нов български университет „Открий театъра”. Благородната мисия цели създаването на вход, достъпен за хора с различни възможности. Идеята на проекта е да приобщи хората с увреждания и тези в неравностойно социално положение към театралното изкуство. Рекламно лице на кампанията „Открий театъра” е актрисата Цветана Манева, професор в НБУ. Нейното присъствие в кампанията е доказателство за сериозността и значението на проекта. Мотивите на голямата ни актриса



идват от нейната житейска и професионална философия: „Театърът е мястото, където се лекува духът. Ако медицината лекува физическите страдания на човек, то театърът е мястото, където той би могъл да придобие

душевна лекота. Театърът е храм на свободата, на полета на човешкото въображение и фантазия. Искаме да вдъхнем кураж на тези хора, да им дадем надежда и убеденост, че си струва да се преборваш. Призивът ми и това, което искам да внуша на младите хора, на колегите, с които работя, а и на всички зрители, е, че единственото, за което със сигурност можем да кажем, че си струва да сме хора, е способността и готовността ни да се отзовем на човешката необходимост. Да помагаме, когато е най-необходимо” [МАНЕВА, 2011]. Едва ли може нещо да се допълни към тези думи, които изчерпват смисъла и значението на мисията, в която се включва театърът на НБУ. Студентите и преподавателите дадоха своя принос в тази кампания със спектакъла „Домът на Бернарда Алба”. Приходите от всички представления на територията на цялата страна бяха използвани единствено и само за целите на кампанията.

И ако първата инициатива има по-скоро благотворителен характер, социалният ангажимент и прилагането на различни техники и стратегии от импровизационния театър имат съвсем различна цел в проекта „Премълчаното разказано – Историята Ти (ти) в мен“. До реализацията му се стига след целенасочена работа, организирана от платформата „Артисти за НЕнасилие“. Тя е заявена в края на 2018 г. като инициатива на Университетския театър на НБУ, инспирирана от театралния режисьор и педагог – доц. д-р Възкресия Вихърлова. Мисията на платформата е ясно заявена чрез заглавието. Много актьори и режисьори заявяват съпричастността си към платформата и участват в промоутърски клипове и други инициативи.

„Историята Ти (ти) в мен“ е журналистическа драма на тема ненасилие сред подрастващите и в българското училище. Бих я определила като документален театър, създаден по историите на ученици и студенти от градовете Пловдив и София. Част от историите са събрани чрез Плаубак-сесии и форум-театър между студентите, с които се работи в НБУ и ученици и студенти от град Пловдив. Целта и резултатът от проекта е експониране на емоционалното състояние и постравматичните усещания без условности и шаблонизиране според драматургията или режисурата. Наблюдаването и участието в процеса може да се сравни със съставянето на каталог

по рефлекторни нюанси. Върху схематичния сюжет на реален инцидент се проектира неговия емоционален еквивалент, нюансиран според осъзнаването и тълкуването на ситуацията от неактьора, който я възпроизвежда. Диференцирането на нюансите и обвързването им с характеровата типология на героя могат да бъдат своеобразен макет, който ще бъде доизграден и осмислен в бъдещите проекти. Това е ценно за участващите актьори, доколкото в реализирането на моноспектакли за в бъдеще те ще разчитат на собствения си опит в дозирането на емоционалните нюанси, правилния подбор на тяхната интензивност, за да въвлечат и приобщат публиката в спектакъла.

### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ВИХЪРОВА, Възхресия, 2018. За оксиморона, интердисциплинарното, тяхното приложение и ... вредата от тях. *Литературен вестник* [онлайн]. год. 27 (19), с. 8. 16-25.05.2018 [прегледан на 18.03.2021]. ISSN 1310-9561. Достъпен на <https://litvestnik.com/броеве/> [VIHAROVA, Vazhresia, 2018. Za oksimorona, interdistsiplinarното, tyahnoto prilozhenie i ... vredata ot tyah. *Literaturen vestnik* [onlayn]. god. 27 (19), s. 8. 16-25.05.2018 [pregledan na 18.03.2021]. ISSN 1310-9561. Dostapen na <https://litvestnik.com/броеве/>]
- ИВАНОВА, Ася, 2019. *Музика, движение и изображение в практиката и обучението на актьора: Реферативен текст към творческата дейност, представена по конкурс за заемане на академичната длъжност „доцент“* [онлайн]. София: Нов български университет [прегледан на 22 февруари 2021]. Достъпен на: <https://theatre-department.nbu.bg/download/departamenti/theatre/konkursi/rezume-bg.pdf> [IVANOVA, Asya, 2019. *Muzika, dvizhenie i izobrazhenie v praktikata i obuchenieto na aktyora: Referativen tekst kam tvorcheskata deynost, predstavena po konkurs za zaemane na akademichnata dlazhnost „dotsent“* [onlayn]. Sofia: Nov balgarski universitet [pregledan na 22 fevruari 2021]. Dostapen na: <https://theatredepartment.nbu.bg/download/departamenti/theatre/konkursi/rezume-bg.pdf>]
- ЙОРДАНОВ, Николай, 2017. Какво се случва с театралния спектакъл през 21 век?. *Nomo ludens* [онлайн]. (20) [прегледан на 28.03.2021 г.]. Достъпен на: <http://homoludens.bg/articles/kakvo-se-sluchva-s-teatralnia-spektakal-prez-21-vi-vek/> [YORDANOV, Nikolay, 2017. *Kakvo se sluchva s teatralnia spektakal prez 21 vek?. Nomo ludens*

- [onlayn]. (20) [pregledan na 28.03.2021 g.]. Dostapen na: <http://homoludens.bg/articles/kakvo-se-sluchva-s-teatralnia-spektakal-prez-21-vi-vek/>
- „Ковачи“ на Алек Попов и театърът на НБУ с нов дом в „Сълза и смях“, 2013. *Факти* [онлайн] 07.02.2013. [прегледан на 22 февруари 2021]. Достъпен на: <https://fakti.bg/kultura-art/58833-kovachi-na-alek-popov-i-teatarat-na-nbu-s-nov-dom-v-salza-i-smah> [„Kovachi“ на Алек Попов i teatarat na NBU s nov dom v „Salza i smyah“, 2013. *Fakti* [onlayn] 07.02.2013. [pregledan na 22 fevruari 2021]. Dostapen na: <https://fakti.bg/kultura-art/58833-kovachi-na-alek-popov-i-teatarat-na-nbu-s-nov-dom-v-salza-i-smah>]
- МАНЕВА, Цветана, 2011. Открий театъра – вход достъпен за хора с различни възможности [интервю]. *Българско национално радио* [онлайн]. 25.03.2011 г. [прегледан на 18.02.2021]. Достъпен на: <https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100229020/otkrii-teatyravhod-dostypen-za-hora-s-razlichni-vyzmojnosti> [MANEVA, Tsvetana, 2011. Otkrii teataravhod dostapen za hora s razlichni vazmozhnosti [intervyu]. *Balgarsko natsionalno radio* [onlayn]. 25.03.2011 g. [pregledan na 18.02.2021]. Dostapen na: <https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100229020/otkrii-teatyravhod-dostypen-za-hora-s-razlichni-vyzmojnosti>]
- ПИРОЗОВА, Гегана, 2012. Диктатура на обикновените: Възкресия Вихърва провокира с „Ковачи“ на Алек Попов. *Капитал* [онлайн]. 06.12.2012 г. [прегледан на 18.02.2021]. Достъпен на: [https://www.capital.bg/light/revju/teatur/2012/12/06/1962611\\_diktatura\\_na\\_obiknovenite/](https://www.capital.bg/light/revju/teatur/2012/12/06/1962611_diktatura_na_obiknovenite/) [PIROZOVA, Gergana, 2012. Diktatura na obiknovenite: Vazkresia Viharova provokira s „Kovachi“ na Alek Popov. *Kapital* [onlayn]. 06.12.2012 g. [pregledan na 18.02.2021]. Dostapen na: [https://www.capital.bg/light/revju/teatur/2012/12/06/1962611\\_diktatura\\_na\\_obiknovenite/](https://www.capital.bg/light/revju/teatur/2012/12/06/1962611_diktatura_na_obiknovenite/)]
- ШКАРОВА, И., 1998. Самоубийството като ритуал. *24 часа*. 22.03.1998. ISSN 0861-406. [ShKAROVA, I., 1998. Samoubiystvoto kato ritual. *24 chasa*. 22.03.1998. ISSN 0861-406.]

# АРГУМЕНТИ ОТНОСНО ПОДБОРА НА МУЗИКАЛНИ ТЕМИ ЗА ГРУПОВИТЕ КАРДИО-ТРЕНИРОВКИ В ЧАСОВЕТЕ ПО СПОРТ В НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ВИОЛЕТА ГЛОГОВА<sup>1</sup>

## ARGUMENTS REGARDING THE SELECTION OF MUSICAL THEMES FOR CARDIO TRAINING IN SPORTS CLASSES AT NEW BULGARIAN UNIVERSITY

VIOLETA GLOGOVA<sup>2</sup>

*Резюме.* Проучването е проведено в периода 2017-2022 г. върху студентите от първи курс, посещаващи дисциплината „Аеробика“ в НБУ. Извършена е окомерна оценка от преподавателя по време на занятията по следните критерии: промени в качеството (чистотата) на изпълняваните упражнения, промени в обема на повторенията, промени в мотивацията при различни музикални схеми, при които определящо е темпото.

Основните аргументи при подбора на музикални теми за кардио-тренировките в часовете по спорт на НБУ са: избор на плейлист с оптимално общо темпо за целия час (умерено – средно умерено – бързо – средно умерено – бавно), акцент върху по-мелодичните песни; избор на актуални хитове с преференции към стил „латино“, избор на песни и мелодии

---

<sup>1</sup> **Виолета Глогова** е асистент, програмен консултант на програма „Курсове по спорт“ в Нов български университет, София; e-mail: vglogova@nbu.bg

<sup>2</sup> **Violeta Glogova**, assistant, „Sport courses“ manager – New Bulgarian University, Sofia; e-mail: vglogova@nbu.bg

със силен асоциативен контекст, т.е. произведения, които се свързват с лично преживяване на участника.

**Ключови думи:** аеробика, студенти, музика, темпо, тренировка

**Abstract.** The study was carried out in the period 2017-2022 among the first-year students attending the Aerobics discipline at New Bulgarian University (NBU).

A quantitative evaluation (based on visual measurements) was carried out by the teacher during the classes according to the following criteria: changes in the quality (purity) of the performed exercises, changes in the volume of repetitions, changes in motivation in different musical schemes where the tempo is decisive.

The main arguments for the selection of musical themes for cardio training in physical education classes at NBU are: selection of a playlist with an optimal overall tempo for the whole class (moderate – medium moderate – fast – medium moderate – slow), emphasis on more melodic songs; selection of current hits with a preference for the „Latin“ style, selection of songs and melodies with a strong associative context, i.e. works related to the personal experience of the participant.

**Keywords:** aerobics, students, music, tempo, training

## УВОД

Музиката има ергогенен ефект, подсилвайки изпълнението на упражненията, тя забавя умората и повишава качеството на изпълнение, издръжливостта, мощността и силата на трениращия [Thakare 2017, p. 35]. Подходящо избраната музика може също да подобри положителните измерения на настроението, като жизненост, възбуда и щастие, и да намали отрицателните аспекти на настроението като скука, напрежение и депресия [Terry 2006, p.1]. Проучванията върху принципите на подбора на музика за изпълнението на различни типове тренировки все още са твърде недостатъчни и са свързани от една страна с утвърдени фактори като

ритъм, мелодия и др., и от друга – с персонални изисквания на спортуващите, каквито са напр. качество и сложност на тренировката, ниво на музикално обучение, личностни особености, социално-икономически статус, пол и възраст и др. [Elliot 2020, p. 1].

Цел на настоящото проучване е да се открият основните аргументи при подбора на музикални теми за кардио-тренировките в часовете по спорт на Нов Български университет (НБУ).

## ОБЕКТ И МЕТОДИ

Груповите кардио-занимания, включващи дисциплините „Аеробика“, „Зумба“ и „Тае Бо“, са част от Общобразователните курсове по спорт в НБУ. На този етап те се провеждат веднъж седмично само през първата година от обучението на студентите. През последните 5 години авторът на публикацията е водещ преподавател по тези дисциплини в НБУ.

За целта на проучването е избран интегриран подход, който съчетава: 1) методите за подбор на музика, която е подходяща както за упражнения, така и за друг спортен контекст, отчитайки нейните психологически, психофизични, психофизиологични и ергогенни ефекти върху трениращите [Karageorghis 2016, p. 276]; 2) утвърдени концепти, използвани в занятия от сходен тип у нас и в чужбина; 3) музикални стилове и конкретни песни, актуални към момента на проучването; 4) обратна връзка със студентите по време и след занятията, с възможност за предложения от тяхна страна.

Проучването е проведено в периода 2017-2022 г. върху студентите от първи курс, посещаващи дисциплината „Аеробика“ в НБУ, гр. София. Извършена е окомерна оценка от преподавателя по време на занятията по следните критерии: промени в качеството (чистотата) на изпълняваните упражнения, промени в обема на повторенията, промени в мотивацията при различни музикални схеми, при които определящо е темпото.

Масовата аеробика в настоящия ѝ характер се практикува на фона на музика с определено темпо и ритъм [Димитрова 1989, с. 47]. Това са водещи фактори при структуриране на заниманието, което включва:

1. Подготвителна част – 8-10 мин, изпълнява се в по-бавно

темпо – 126-128 bpm

2. Основна част

- Аеробен комплекс (танцувална част)

- Нискоинтензивен комплекс – 15-20 мин – в темпо 136-140 bpm

- Високоинтензивен комплекс – 10-15 мин – 140-160 bpm

- Упражнения за различни мускулни групи – 15-20 мин – по-бавно темпо – 128-136bpm

Забележка: упражненията също се изпълняват в съответствие с музикалния съпровод.

Структурата на аеробния комплекс се състои в:

Модел – 8 такта от музиката.

Комбинация – 4 пъти по 8 такта от музиката – логическо и последователно изпълнение на 4 аеробни модела.

Комплекс – съставен е от аеробни модели и комбинации, изпълнени без прекъсване.

По време на занятията по аеробика се използват предварително подготвени „сетове” с музика. В интернет пространството вече могат да се намерят подходящи такива, с добре структурирано темпо според отделните части на тренировката. Всеки инструктор също може да разработи авторски „сетове”, като обработи избраните от него мелодии чрез подходящи компютърни програми. За целта на проучването са използвани „сетове” по следните показатели:

*I Темпо*

1) Умерено – средно умерено – бързо – средно умерено – бавно.

2) Бързо – умерено – бързо – умерено.

3) Умерено – бързо – умерено – бавно – бързо – умерено – бавно.

4) Бързо – бързо – умерено бързо – бавно – бързо – бързо – умерено-бързо – бавно.

Посочените схеми са прилагани в еднакво процентно съотношение по време на семестъра.

*II. Музикалност*

Определя се по отношение на мелодията и хармонията в под-

брания „сет“, техните вариации или отсъствие.

За определяне въздействието на този показател са приложени следните схеми на подреждане на композициите в сет:

- 1) От мелодични (70%) към по-немелодични (30%).
- 2) От немелодични (50%) към мелодични (50%).
- 3) Изцяло мелодични.

Забележка: в случая, хармоничното звучене на дадена песен в оригиналния ѝ вариант може да се промени в зависимост от компютърната ѝ обработка за постигане на съответното темпо и ритъм.

### *III. Културно въздействие*

По отношение на жанровото определяне на композициите са използвани сетове с предимно съдържание на:

- 1) Техно и електронни композиции.
- 2) Латино и регетон композиции.
- 3) Класически и съвременни поп и рок композиции.
- 4) Сетове със смесено съдържание.

### *IV. Асоцииране*

Безспорен е фактът, че познатите и харесвани от студентите композиции влияят мотивиращо на тяхното настроение, внимание и енергия по време на тренировката. По този показател е важно да се отбележи и възрастовото различие. Хората обикновено асоциират любимата си музика с популярната такава във възрастта им до около 20 години. Но има и изпълнители и песни, които се харесват от представители на няколко поколения.

При подбора на музиката за заниманията по аеробика се използват предимно сетове с популярни съвременни и класически поп композиции. Спрямо горния показател (културно въздействие), може да се каже, че сетовете, съдържащи техно и електронни композиции, са сред непознатите и неблизки на студентите. Като конкретни примери за масово предпочитани изпълнители могат да бъдат посочени: Michael Jackson, AC/DC, Bee Gees, Technotronic, Snap, Prodigy. Те са се утвърдили във времето и произведенията им се харесват от хора от различни възрасти. Могат да бъдат категоризирани като „класически“ изпълнители в жанра на поп и рок музиката.

В категорията на съвременните изпълнители попадат пре-

димно такива от Латинска Америка, тъй като този вид музика и регетон културата като цяло, са особено популярни през последните няколко години: Daddy Yankee, Maluma, Shakira, Jennifer Lopez. Това е и причината да има сетове, разработени изцяло върху латино композиции.

## РЕЗУЛТАТИ И ОБСЪЖДАНЕ

Подобно на установеното от Karageorghis [Karageorghis 1999, p. 713], подборът на музиката за кардио-тренировките се определя от 4 основни фактора, а именно: реакция на ритъм (темпо), музикалност, културно въздействие и асоцииране. Проучването потвърждава установеното от Crust [Crust 2006, p. 187] и Edworthy [Edworthy 2006, p. 1597] относно ключовата роля на темпото. При следните комбинации по време на 45-минутната тренировка: редуване на: 1) Умерено – средно умерено – бързо – средно умерено – бавно; 2) Бързо – умерено – бързо – умерено; 3) Умерено – бързо – умерено – бавно – бързо – умерено – бавно; 4) Бързо – бързо – умерено бързо – бавно – бързо – бързо – умерено-бързо – бавно.

Най-ефективен за студентите вариант е първият.

По отношение на *музикалността*, която се свързва с мелодичността и хармонията: по-мелодичните песни са за предпочитане от студентите, макар че в някои случаи действат разсейващо и ги карат да импровизират и да нарушават последователността от упражнения, както и чистотата на изпълнение. Липсата на мелодичност в повечето случаи води до монотонност на възприятията и спад в енергията на изпълнението.

При показателя *културно въздействие*, свързан с актуалността на дадена песен или стил, определено се наблюдава право-пропорционална зависимост между избора на съвременни песни и мотивацията на трениращите, като най-мотивиращо действат музикални произведения, произхождащи от латино културата, развита в Южна Америка. Важно е да се отбележи, че в редица случаи студентите реагират положително и с висока енергия на класически хитове (дори без да са ги слушали преди), каквито са някои от

песните на Майкъл Джексън, Ийст севънтийн, Dire Straits и др.

Прави впечатление, че последният от факторите – *асоцииране*, е силен мотивационен инструмент, особено за студентите с по-малка практика в кардио-тренировките. Асоциацията на определени песни с определени филми (например „Coyote Ugly” – известен у нас като „Грозна като смъртта“, „Moulin Rouge”, „Step up” и др.), конкретни изпълнители и техни концертни изяви, както и реални спомени на студентите от действителни събития в техния живот, свързани с тези песни, отключват желанието им, както те самите се изразяват, „да се раздадат максимално” на песента. При този и предходния фактор е много важна обратната връзка на преподавателя със студентите и готовността му да включи техни предложения в подбора от музикални теми за предстоящия час.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основните аргументи при подбора на музикални теми за кардио-тренировките в часовете по спорт на НБУ са: избор на плейлист с оптимално общо темпо за целия час (редуване на умерено – средно умерено – бързо – средно умерено – бавно), акцент върху по-мелодичните песни; избор на актуални хитове с преференции към стил „латино”, избор на песни и мелодии със силен асоциативен контекст.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ДИМИТРОВА, Жоржета, 1989. *Аеробна гимнастика*. София: Медицина и физкултура. [DIMITROVA, Zhorzheta, 1989. *Aerobna gimnastika*. Sofia: Medicina i fizkultura.]
- CRUST, Lee and Peter CLOUGH, 2006. The influence of rhythm and personality in the endurance response to motivational asynchronous music. *Journal of Sports Sciences*. vol. 24(2), pp. 187-195. ISSN 0264-0414.
- EDWORTHY, Judy and Hannah WARING, 2006. The effects of music tempo and loudness level ontreadmill exercise. *Ergonomics*. vol. 49(15), pp. 1597-1610. ISSN 0014-0139.

- ELLIOT, Dave and Lucia MONACIS, 2020. Selecting music for exercise: The music preferences of UK exercisers. *Cogent psychology* [online]. vol. 7(1), pp. 1-11 [viewed 10 July 2022]. eISSN 2331-1908. Available from: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311908.2020.1802928>
- KARAGEORGHIS, Costas, Peter TERRY and Andrew Lane, 1999. Development and initial validation of an instrument to assess the motivational qualities of music in exercise and sport: The Brunel Music Rating Inventory. *Journal of Sports Sciences*. vol. 17, pp. 713-724. ISSN 0264-041.
- KARAGEORGHIS, Costas, 2016. The scientific application of music in exercise and sport: Towards a new theoretical model. In: *Sport and exercise psychology*. Routledge, pp. 276-322. ISBN 978-131-571-380-9.
- TERRY, Peter, DINSDALE, Sarah, KARAGEORGHIS, Costas and Andrew LANE, 2006. Use and perceived effectiveness of pre-competition mood regulation strategies among athletes. In: *Psychology bridging the Tasman: Science, culture and practice –Proceedings of the 2006 Joint Conference of the Australian Psychological Society and the New Zealand Psychological Society*. Melbourne: Australian Psychological Society, pp. 1-4. ISBN 0-909-88-1308.
- THAKARE, Avinash, RANJEETA, Mehrotra, and Singh AYUSHI, 2017. Effect of music tempo on exercise performance and heart rate among young adults. *Int J Physiol Pathophysiol Pharmacol*. vol. 9(2), pp. 35-39. ISSN 1944-8171.

# ОТ ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ КЪМ ТАНЦОВИЯ ПЪРФОРМАНС: „ДОМЪТ НА БЕРНАРДА АЛБА“ НА ТРАХЪЛ ХЕРЪЛ

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА<sup>1</sup>

## FROM THE PLAY TO DANCE-PERFORMANCE: *BERNARDA ALBA'S HOME* BY TRAJAL HARRELL

VIOLETA DETCHEVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Предмет на този доклад е трансформацията на драматургичния текст в съвсем различна форма за сцена каквато е танцовия пърформанс. За пример към темата се използва анализ на представлението на американския хореограф Траджъл Харъл / Trajal Harrell *Домът на Бернарда Алба* / *Das Haus von Bernarda Alba* в Шаушпилхаус Цюрих / Schauspielhaus Zürich.

**Ключови думи:** пиеса, драматургичен текст, концептуален танц, танцов пърформанс, пърформър

**Abstract.** The subject of the article is the transformation of the dramatic text into a completely different form for a scene such as the conceptual dance and dance-performance. An analysis of the American choreographer's performance *Bernarda Alba's home*

<sup>1</sup> **Виолета Дечева** е професор по театрознание в НБУ. Доктор по театрознание (Ph.D) и доктор на науките (Sc.D) от БАН; e-mail: violadabracciol@gmail.com

<sup>2</sup> **Violeta Datcheva** is Professor of Theory and History of Theatre at the New Bulgarian University. She holds a PhD in art studies and Dr. Sc. with Doctorate Thesis in art studies from the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences.; e-mail: violadabracciol@gmail.com

(Schauspielhaus Zürich) is used as an example of the topic.

**Keywords:** conceptual dance, play, dramatic text, dance-performance, performer

Предмет на този текст е трансформацията на драматургичния текст в съвсем различна форма за сцена, а именно в танцов пърформанс. За пример към темата ще използвам анализ на танцовия пърформанс на американския хореограф Траджъл Харъл „Домът на Бернарда Алба“ в Шаушпилхаус в Цюрих.<sup>3</sup>

Нека започна със съвсем кратко представяне на видовете отношения между драматургичния текст и сцената. Ще изложа два подхода към драматургичния текст, които бих определила като основни в театралната практика на модернизма. Те се оформят и разгръщат най-вече през 20 век и продължават да имат значение за театралите и през първите две десетилетия на 21 век, макар през последните пет години да претърпяват много сериозни промени. Спрямо тези процеси ще позиционирам работата на Траджъл Харъл. Темата за отношенията между текста на пиесата и сцената в историко-теоретична перспектива не е предмет на този текст, но за целите на изложението бих искала все пак да изложа основните положения, илюстрирайки ги чрез представянето на два основни процеса на работа с драматургичния текст.

Единият е процесът на интерпретация на текста, на тълкуването на текста. Вторият е използването на драматургичния текст като материал за представлението.

Първият подход има много дълга история и тя има своята специфика, която накратко може да се изрази чрез *разбирането за текста като затворено в себе си цяло*. Тоест текстът представлява смислова цялост, оформена според собствена вътрешна логика. Той има своя структура и може да бъде разбран пълноценно само след нейното добро познаване. Неговото тълкуване бива непрекъснато обогатявано във времето заедно с промяната на контекста, в който „изплува“ или „продължава да живее“ текста. С други думи, раз-

---

<sup>3</sup> Премиера 9 септември 2022, Шаушпилхаус в Цюрих.

бирането на текста, от една страна се коригира от начина, по който този текст живее в конкретния исторически контекст, но в същото време познаването на неговия принцип на организация, както и на вече наличните тълкувания, позволява интензивна динамика при тези трансфери на значения. Именно в процеса на тази историческа динамика между текстовата цялост и променящия се историко-социален контекст се удържа неговата „ненакърнимост“ и „неизменност“. Институционално тя се удържа от Университета, от академичните и като цяло от образователните институции. Това е перспективата, в която се оформя т.нар. „верност към текста“. Доколкото относителната автономност на двете полета се охранява (институционално най-вече), множествеността на тълкуванията през времето – колкото и радикални да са те – не отменят неприкосновеността на смисловата цялост и затвореност на текста. Между тях има взаимни влияния, но остава необходимостта той да се възприема и разбира като затворен в себе си свят. Колкото и театърът да се различава от начина, по който се четат литературните текстове от пиесата или текста за сцена, в този процес се вписва и тяхното поставяне. Пиесата е предназначена за поставяне и нейното разбиране – тук имам предвид най-вече в театралната практика, а не просто в процеса на четене, тоест в литературната практика – отваря още едно поле в описаната по-горе динамика на отношенията между творбата/текста и историческият контекст на четеното му. Става дума за показаното на сцената тълкуване, което се реализира само във взаимен обмен с публиката и оставените в публичността следи (текстове в медиите или в специализираната публичност).

В театралната история дълго на сцената се гледа като място за онагледяване/възплъщаване на пиесата, откъдето идва и понятието за сценично пре-въплъщение. Тоест текстът на пиесата се възплъщава от актьорите. Колкото и да изглежда на пръв поглед парадоксално, именно по този начин представлението потвърждава „литературността“, тоест статута на неприкосновеност, на сакралност на написания текст. В този процес обаче сценичната практика на XX век прави множество революции. Без да се отменя литературния ѝ статут (тоест нейната самостоятелна текстова цялост и значимост, или животът ѝ като затворен в себе си свят) на пиесата

вече се гледа изцяло от гледна точка на театралния автор. Това означава, че се декларира авторството на сценичната интерпретация първо от актьора (през XIX век), а после (през XX век) и от режисьора. Сценичната интерпретация/представлението вече не се легитимира чрез възплъщението на пиесата/текста от конкретен актьор, а чрез оповестената интерпретация на режисьора. По този начин текстът запазва своята сакралност в литературното си битие, където тълкуванията му имат автономен живот и в същото време в театралното си битие получава преработвания и тълкувания, които получават автономно съществуване. За целите на изложението е съществено да се добави, че между тези две сфери *не* съществува непременно обмен.

Възможно е театралната традиция да оформи собствена не/приемственост в сценичните тълкувания. Както е възможно те изобщо да не повлияят съществуващите в литературната традиция. През втората половина на XX век логиката на сценичното тълкуване държи сметка за промените в литературната тълкувателна традиция на даден драматургичен текст. Обратното се случва най-вече в солидни театрални култури, където този обмен на интерпретации се поддържа институционално. Тоест между литературната (университет, училище и т.н) и театралната (различни театрални формации) институция се оформя и поддържа активен обмен. Така кристализира сценична традиция на тълкуване на текста на пиесата, която невинаги е в хармония с тълкуванията на текста на пиесата в литературната традиция, дори често съществуват паралелно. Тълкуванията например на Шекспировите пиеси по сцените на XX век имат относително самостоятелен живот от тези в литературознанието, театрознанието, философията, социологията и т.н. От тази гледна точка всеки режисьор, актьор или театрална група, който избира да е автор на сценична реалност и избира да поставя даден драматургичен текст (все едно дали той е написан от Лорка или от Голдони), държи сметка от една страна за различните тълкувания на текста като затворен смислов свят и традицията му на тълкуване, а от друга страна, се съобразява задължително и с вече наличните сценични тълкувания. В този смисъл всеки път, когато някой посяга към пиеса като например „Домът на Бернарда Алба“,

която вече има богата сценична история, държи малко или много сметка за вече съществуващите сценични интерпретации. Тази традиция се оценностява от желанието всяко следващо сценично тълкуване да е „ново”, тоест да „осветява” нещо до-сега-неизвестно в разбирането на текста. Накратко, в традицията на тълкуване на пиесата, която накратко представих по-горе, колкото и далеч да е стигнал театърът, колкото и да изглежда радикално едно тълкуване на пиесата (например Мария Стюарт да претендира да е легитимния шеф на фирмата), от гледна точка на целостта на текста то е без значение, защото не го поставя под съмнение. Дори когато прави сериозни размествания или съкращения, сценичното тълкуване се разполага спокойно в тази традиция и тя остава изключително стабилна в това отношение. Докато театралният канон в съответната култура охранява литературното битие на текста, пиесата продължава да привлича вниманието на част от публиката, интересът към всяка следваща интерпретация ще се поддържа. В този смисъл, колкото повече се различава от предишните сценични интерпретации, колкото е по-радикална спрямо наличните, толкова по-добре. Това е променящ средствата на сцената, деклариращ авторството си и непрекъснато обновяващ се театър, който през XX век става доминиращ. В никакъв случай не бива да се смята, че този тип работа с текста в театъра залязва. Неговото развитие особено в култури, продължаващи да поддържат висок респект към литературното битие на пиесата или изобщо на текста, предназначен за сцена ще продължи.

Сега искам да представя накратко и втория подход към текста, според който пиесата, наравно с всеки друг текст се използва като материал за представлението или най-общо казано сценичния артефакт.

Този подход в историческа перспектива се вписва в традицията на не-миметичния театър във всичките му разновидности, чиито корени са в средновековието. Ако се фокусираме обаче върху почти целия XX век, ще видим, че той набира все по-голямо влияние и особено след 60-те години на фона на движението Флуксус става много популярен. Заради една по-голяма яснота и лаконичност при представянето на този подход, аз ще дам пример само с Брехт.

Той не е единственият му представител, разбира се, но е един от най-известните през 20 век. Брехт твърди, че авторът, респективно режисьорът има пълното право да използва всичко, с което работи, като материал. На едно теоретично<sup>4</sup> ниво може да се каже, че той сдвоява фигурата на драматурга-автор с тази на режисьора. В този смисъл режисьорът е автор-драматург, който работи с изчисления от него материал, формира го както намери за нужно. Както казва той в „Купувачът на месинг“, използвайки месинга като метафора, авторът е купувач на месинг, от който може да произведе „както подкова, така и музикален инструмент“. Същото правят и театралните режисьори, преосмисляйки неговата драматургия и театрална теория. Казано иначе, по същия начин театърът има право да работи с текста, както намери за нужно. Тази концепция е най-много използвана, най-харесвана, най-прегърнатата, най-експлоатирана от постмодернистите. Затова именно постмодернизмът в театъра разви постбрехтианската традиция. На текста на пиесата се гледа като отворена система, в която може да се въвлечат други произведения, все едно дали това са пиеси или не. Може да се изваждат, да променят, да се миксират жанрове. Авторът може да прави с текста, каквото реши и е достатъчно създаденото от него представление да бъде убедително, за да спечели аудиторията. Интерпретацията вече е важно да бъде убедителна, а не „нова“, защото тя не се възприема спрямо нещо самостоятелно съществуващо, каквото е животът на драмата/на текста като затворен-в-себе си свят. Тоест вместо откриваща нещо неизвестно до тогава от значенията на текста (например на Чеховата „Вишнева градина“), тя става единствено създаваща своя реалност, която не реферира към използвания текст, а към собствената си смислова цялост (например „Вишневи сестри“ (по Майкъл Грийн и Со). Това е втората много силна тенденция, както казах, особено в т.нар. от Ханс-Тийс Леман *постдраматичен теа-*

---

<sup>4</sup> Казвам „теоретично“, защото в своята театрална практика Брехт в Берлинер Ансамбъл, „практически“ той поставя собствените си пиеси, които са вече преработен „материал“. Влиянието му в театралната практика, което имам предвид, се разраства през 60-те и 70-те години, когато режисьорите развиват идеите му, избирайки и използвайки текстове по свой избор, а не пиесите му.

тър<sup>5</sup>. В нея независимо от това как се преработва драматургичния текст, тоест дали го превръща в чип, в музикален инструмент или в представление, ако ползваме метафората на Брехт за месинга, се запазва връзката с него. Тоест тя *се позовава* на този материал и на културната памет за този материал, която публиката има за него, но не иска да го „открива или осветлява“ смислово, а да работи с него за създаването на нещо друго, нещо свое. Но каквото и да е направил един екип от материала на Чеховите пиеси, например, все пак е нужно публиката има някакво знание/памет за Чехов или поне за тази театрална традиция, за да може да разпознае формата, която е приел „материалът“.

Работата на Траджъл Харъл „Домът на Бернарда Алба“ не бих отнесла нито към едната, нито към другата традиция, за които стана дума дотук. Ще е неточно да се твърди, че тълкува пиесата на Лорка, интересувайки се от съществуващите сценични интерпретации, за да я покаже от някаква неочаквана гледна точка. Но не по-малко неточно ще е да кажа, че е използвана като материал, от който създава самостоятелна реалност. В театралната практика, оформила се през последните 20 години, практика, която Ерика Фишер-Лихте<sup>6</sup> определи като *перформативен обрат* в театъра, Харъл използва „Домът на Бернарда“ като изходна точка. Драматургичният текст е провокирал идеята за неговия танцов пърформанс, но също така е съотнесен към други текстови реалности от времето на неговото възникване, към биографията на Лорка, както и към различни актуални културни реалности. От тази гледна точка текстът е преобразуван, вписан е в културен компендиум, обединяващ театър, музика, различни културни традиции, съществуващи тълкувания, представите за испанската култура малко преди Втората световна война, но и изобщо културна традиция на Испания, от която идва пиесата. С други думи танцовият пърформанс на Харъл е организиран около собствената му идея, инспирирана от културния компендиум около пиесата. Намерението е да привлече, да въвлече

---

<sup>5</sup> Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. София: НБУ и Панорама+, 2015

<sup>6</sup> Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

емоционално публиката в казуси, пред които се изправя съвременната култура. Не е нужно тя да има представа кой е Лорка или каква е историята на пиесата, за да има пълноценно възприятие.

Каква е концепцията на „Домът на Бернарда Алба“? Тя е продължение, или по-точно доразвива основни теми, които интересуват Траджъл Харъл в работата му досега. Не за първи път той е инспириран от известен драматургичен текст. Правил е например „Ромео и Жулиета“ и „Антигона“ (под заглавието *Antigone Junior*). И в двата пърформанса темата е *отношението на съвременната култура към смъртта*. Интересно е, че каквито и да са били съществуващите сценични интерпретации (в логиката на първия подход, за който стана дума по-горе) те кръжат около враждата между двата рода, погубила двамата влюбени. За Харъл обаче фокусът е смъртта, защото не толкова традицията на тълкуване на текста е съществено в работата му върху пърформанса, а как той се отнася към проблем, който го вълнува. Това се отнася и за „Домът на Бернарда Алба“. Танцовият пърформанс е структуриран около идеята за дома на съвременния човек. Домът на Бернарда е метафора изобщо на дом и затова се отварят възприятията на зрителя към наслаждането на две пространства в този дом. Става дума за модните къщи и музикалните клубове. Ако съвременният човек живее с модата и музиката, то тези къщи са част и от усещането му за собствен дом, и от това за (общ) дом. В този смисъл дори може да реферира изобщо към обществото като дом, в който човек живее.

В дома на Бернарда дъщерите живеят според принудата на ритуала и властта му. Тоест под властта и принудата на типа обществена организация в Испания след Втората световна война. Тази идея е отнесена и към съвременното общество, но властта се държи от големите модни къщи, например Christian Dior, Gucci, Chanel, Balenciaga и т.н. Внушението се постига благодарение и на пространствената организация. Танцовият пърформанс е ситуиран в една красива барокова зала на Шаушпилхаус Цюрих, а публиката е разположена така, както е разположена на модните ревюта, тоест от двете страни, насядала на красива, удобна, комфортна мека мебел, демонстрираща статуса на тези къщи. Танцьорите влизат в

залата по една странична стълба както се излиза на подиум. Харъл използва факта, че в сюжета на пиесата дъщерите шият своя чеиз, за да ги преобразува в „малките ръчички“, които шият дрехите на Шанел например – невидими, така както са невидими дъщерите на Бернарда за селото, за селската публичност. Той ги нарича „the little hands” и за него техният живот е живот в мрака, живот в сянката на смъртта – подобно този на дъщерите в сюжета на пиесата. Въвеждайки зрителя в пространството на модните къщи, Харъл го въвежда в пространството на високата култура.

Но едновременно с това, той отваря и домовете на популярната култура, разпластена в различни субкултури, които тук присъстват чрез асоциациите с музикалните клубове на ъндерграунд културата. Става дума за музикалните клубове от 70-те години на Харлем, където се развива именно вогингът (или *vogue*-танцът) и от където започва самият Траджъл Харъл. Това е клубната сцена (най-вече за хип-хоп; хаос музика и др.) на 70-те години, създадена от чернокожите, ЛГТБ общностите, накратко изключените или маргинализираните. Вогингът като стил в танца възниква в клубната сцена от 70-те като съпротива срещу ограниченията. Наименованието му идва от името на известното модно списание *Vogue* и използва стилизирани различни пози (*old voguing*), рефериращи към движението на модела в процеса на снимане (*shooting*). В една много експресивна форма те коментират пола, костюма, индивидуалността, които презентират. По този начин възниква и се развива танцов стил, който в своята вече дълга история се разклонява от своя страна в т. нар. *fame voguing* през 90-те години в хаус музиката, и който подчертава повече женствеността.

Пърформансът протича в две части. И двете са музикално структурирани.

Първата част на пърформанса „The Bomb” е определена от драматургията на музиката на Гия Канчели в неговата композиция за пиано и цигулка от 26 минути, която се нарича „Time and ..Again“ (1996). Точно толкова трае и тази част от пърформанса.

Втората се казва „The Hour“ и е около час. В нея Харъл продължава първата „The Bomb” в музиката на фадо на португалската

певица и композиторка Лула Пена (Lula Pena) Acto I и Acto II. Тя отваря към пространството на клубната/масовата култура собствен емоционален план на асоциации и въздействие, внушаващ дълбока тъга и поетичност едновременно. И те реферират както към живота на дъщерите в терора на този дом, така и към този на „the little hands” или просто към всекидневието на всеки от нас – асоциативната верига за всеки се отключва в процеса на възприятие. Заедно с това се отваря врата и към асоциациите, отключени от други платове на испанската култура.

За формирането на собствен стил силно въздействие върху Харъл оказват три стила. Единият е класическият модерен танц, разбран най-вече в традицията на Марта Греъм, а другият е т.нар. *voguing* (вогинг) – стил, за който стана дума вече по-горе. В него особено значение освен позите има костюмът. Но може би най-силно е повлиян той от т.нар. „танц на мрака”, или от стила *буто*, който се появява като реакция след Втората световна война благодарение на *Татсуми Хиджиката / Tatsumi Hidjikata* и *Каджио Оно / Kazuo Ohno*. Буто се свързва с израз на сенчестата страна на човешкото съществуване и най-вече със смъртта. А, както вече стана дума по-горе, темата за отношението към смъртта в съвременното общество, за отношението между живота и смъртта във всекидневието на човека днес, вълнува трайно Траджъл Харъл. Така е и в „Домът на Бернарда Алба”.

Изключително силно е емоционалното въздействие на този пърформанс, в който всеки може да открие връзки с героите от пиесата на Лорка, с поезията на Лорка, със съвременната музикална клубна сцена, с моделите на Шанел или съвременната култура, но пърформансът създава най-вече особено пространство на тъга, поезия, размисъл, асоциации с произведения от визуалните изкуства, цитати и най-вече носи наслада заради особената прецизност и нежност, с която е изградена формата му.

В заключение на разсъжденията си върху работата на Траджъл Харъл бих казала, че текстът е използван като концентуално вдъхновение за създаването на танцов пърформанс и бива въведен в територия, където танцьорите-пърформъри работят както с раз-

личните сценични жанрове, така и с паметта за текста като изходна точка към създаването на силно емоционално въздействаща форма. А тя, представлявайки рефлексия върху съществени съвременни теми, носи и огромно удоволствие.

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

- ЛЕМАН, Ханс-Тийс, 2015. *Постдраматичният театър*. София: Нов български университет. ISBN 978-954-535-879-1. [LEMAN, Hans-Tiys, 2015. *Postdramatichniyat teatar*. Sofia: Nov balgarski universitet. ISBN 978-954-535-879-1.]
- ЛОРКА, Федерико Гарсия, 1973. Домът на Бернарда Алба. В: *Избрани творби*. София: Народна култура. [LORKA, Federiko Garsia, 1973. *Domat na Bernarda Alba*. V: *Izbrani tvorbi*. Sofia: Narodna kultura.]
- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3. [PAVIS, Patris, 2002. *Rechnik na teatarata*. Sofia: Kolibri. ISBN 954-529-242-3.]
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2014. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. ISBN 978-3-518-12373-7.
- LEHMAN, Hans-Thies, 2001. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Autoren Verlag. ISBN 978-388-661-209-3.
- PAVIE, Patrice, 1996. *Dictionnaire de theatre*. Paris: Dunod.

# ДЕТСКИЯТ ФОЛКЛОР И МЯСТОТО МУ В КАЛЕНДАРНИТЕ ПРАЗНИЦИ НА БЪЛГАРИТЕ

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

## CHILDREN'S FOLKLORE AND ITS PART IN BULGARIAN ANNUAL FESTIVITIES

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

**Резюме.** През последните години във всички региони на страната се организират различни фолклорни формати. Голям процент от участниците в тях са деца. Това е причината да представя настоящото изследване. В него ще се спра на това, как се определя понятието възраст в българската фолклорна традиция. Ще бъдат разгледани обичаи, в които децата взимат активно участие и в какво се изразява то. Познаването на традицията е изключително важно, за да могат децата да получат реална представа за миналото и каква е тяхната роля във фолклорния календар. Ще посоча и някои кратки правила, които да са полезни при събиране на информация от ръководителите на различни състави.

**Ключови думи:** детски фолклор, обреди, възраст.

**Abstract.** In recent years, various folklore formats have been organized in all regions of the country. A large percentage of the

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

<sup>2</sup> **Margarita Krusteva-Stoichevska**, Chief Assistant Prof., Doctor, at the New Bulgarian University Department of Music; e-mail: mmkrusteva@gmail.com

participants are children. It is for this reason that I present this study. Here I will focus on how the concept of age is defined in the Bulgarian folklore tradition. Customs in which children take an active part and what this entails will be examined. Knowledge of the tradition is extremely important in order for children to gain a real insight into the past and what their role is in the traditional folklore calendar. I will also point out some short rules that may be useful when gathering information from the leaders of the different groups.

**Keywords:** children's folklore, rituals, age.

Фолклорните фестивали, конкурси и празници все повече се развиват през последните няколко десетилетия в нашата страна. Фактът, че в рамките на една календарна година се организират средно по 850 форума с фолклорна тематика, говори, че интересът към тях се разраства. Като прибавим и това, че всяка година се учредяват поне по 2-3 нови събития, си даваме сметка, че българите имат нужда от своите корени. Едни от основните участници в тях са децата. Като член на жури на подобни събития през последните 20 години аз бях провокирана да поставя на дневен ред въпроса за децата и тяхното място в календарните празници на нашия народ, тъй като ставам свидетел на подмяна (промяна), не само на детската възраст (като години), но и на участието, което децата взимат (и могат да взимат) в различните обредни ритуали.

В настоящият доклад ще се спра на няколко основни момента: какво включва понятието детски фолклор, какво разбираме под детска възраст и описание на част от обичаите, в които пряко се включват деца.

Участието на децата в традиционния обреден календар на българите е възможност тази дейност да се представи структурирано, както и да се назоват основните правила при проучване и записване на детски обредни игри. „Но съществуват и различния, които се свеждат до три основни въпроса. Дискусионни са обемът и границите на явлениято детски фолклор: що е детски фолклор и кои факти на фолклорната култура се вписват в него. Мненията се

различават, когато се определя мястото на детския фолклор сред останалите компоненти на фолклорната култура, както и тяхната съотносимост.” [Бокова, 1992] От друга страна, творчеството на децата се конструира върху свои правила, които са в пряка зависимост от техните физически и психически възможности като развитие на гласа, говорна техника и др. Децата живеят в свой собствен свят, който е част от света на възрастните, но и се развива в една странична, паралелна вселена. „А детският фолклор предлага възможности за различни интерпретации и обобщения – като проявление на творческата същност на индивида, като форма за социално общуване между поколенията и в рамките на едно поколение и възрастова група, с оглед странността на съхранените семантични полета и музикални характеристики, и много други.” [Бокова, 1992] Според Иван Шишманов детският фолклор е „показалец за духовния живот на определена човешка възраст”. [Шिशманов, 1889].

„Детският фолклор се очертава като сфера на творческа дейност на подрастващите, която излиза извън рамките на предлаганите жанрови класификации на фолклора. Като самоценна възрастова форма на културата той се отнася с другите сфери на естетическа дейност в системата на класическия фолклор – обряда, празника, трудовия процес. Особената организация на комуникативния акт в посочените сфери поражда многообразието от варианти на детски творби.” [Бокова, 1992] Много е важно да се направи едно уточнение – какво ще разбираме под термина „деца“, т.е. каква е възрастовата характеристика на това понятие. От това зависи включването на едни или други обредни практики в изготвения от нас обреден календар.

„Мънену, детенце” се отнася за най-ранния период на детството. Полът не се маркира, тъй като в случая той не е значим. Следващата „възраст” се обозначава с „дете”. Като съществен белег на третия стадий е маркираното разделение по пол – „момче, момиче”. Четвъртият възрастов период се обозначава според пола на индивида „ерген”, „мома”. Вариант на терминологичната система включва: дете – до 7 годишна възраст, момче, момляче – между 7 и 13-14 години; ергенин, мома – над 15 години. Половата характеристика се появява в определен момент от индивидуалното развитие и

се кодира в използваните термини“. [Бокова, 1994]

Етапите от жизнения път са ясно ограничени един от друг. Първият етап обхваща периода от раждането до 6-7 годишна възраст като полът не е кодиран в обозначението. Названията за следващия период представляват регионални варианти, където полът е допълнително маркиран. Категорията „деца“ за тази подгрупа съдържа пояснения „момиче“, „момче“ и др. Интерес представлява материалът, обхващащ названията на индивидите от следващата възрастова група „момче, момляче“, „момче, момиче“ и др. Полът е обозначен. Названията запазват връзката си с категорията деца чрез маркираност със среден род, но се свързват и с названията на следващата възрастова група – чрез кодирането на пола. Тяхното присъствие е подчертано в обредите и в трудовите дейности: „деца и момчета“, „деца и момичета“ и др. Това показва различията в семантичната натовареност на отделните възрастови групи, в зависимост от контекста на тяхното „присъствие“ в обреда, в труда, в ежедневието. В определени случаи тяхната семантика се припокрива със семантичното звучене на предходната възрастова група, в други моменти – от календара и със следходната възрастова група на ергените и момите. В началните етапи на онтогеничното развитие доминира възрастовият елемент при обозначаване на индивидите. Следващите периоди указват имплицитно или експлицитно, белези на членение по пол.“ [Бокова, 1994]

Всеки един от посочените периоди в детското развитие си има свои конкретни характеристики и белези, които са валидни за всички от тази група. Преминаването от една група в по-висока е свързано с физическото порастване. Трябва да отбележим, че като част от външните белези на тези групи много често се акцентира на облеклото и неговата характеристика в съответната възрастова група. Този факт е от особено значение, тъй като през последните години голяма част от ръководителите на състави не отдават нужното значение на взаимовръзката възраст-облекло.

Една друга много важна характеристика на възрастовите групи е пряко свързана с трудовата дейност и участието на всеки член на общността в него. Затова и тук срещаме определения, които са свързани с полската и домашната работа.

Детският фолклор е изключително разнообразен и се разграничава от останалите дялове на българската фолклорна култура по своето своеобразие и специфичен облик. Основните насоки за неговото съвременно изучаване дължим на Цветана Романска<sup>3</sup>: „Произведенията на детския фолклор имат конкретно предназначение – да служат за забава, а същевременно и за възпитание на децата. Тясната близост на тези произведения с действителността развива мисловната дейност на детето, учи го да наблюдава обкръжаващата го среда, да преценява собственото си поведение и постъпките на другите. Така че те в продължение на столетия формират душевния свят на българските деца.“ [Романска, 1957] В тази категория влизат, от една страна словесния фолклор, фолклорът създаден от възрастните специално за децата, както и произведения, които по една или друга причина са трансформирани от света на възрастните към детския мироглед, детските игри, обичаи, песни и др. В този доклад ние ще се спрем само на участието на децата в обредните календарни празници и обичаи.

Установихме, че възрастта на децата се рамкира в периода от 3 до 14 години. Участието на децата в обредния календар може да се раздели на две основни групи:

- Активно участие – децата участват в обредните практики самостоятелно като основни извършители на обредни действия (например в сурвакането).
- Пасивно участие – децата са част от обредното действие, но пасивно, без да са основни действащи лица (например такъв е случаят с еншовата буля и др.)

Обект на настоящия текст са именно тези обреди, в които децата имат водеща роля. За традиционния свят на българина те не са толкова много. Тъй като, за да участваш в един обичай, ти трябва да имаш определена социална и възрастова характеристика. „Децата се включват в обредните колективи с разнообразен възрастов състав или сформират самостоятелни колективи. През лятно-есения период формите на общуване между различните социални групи

---

<sup>3</sup> Цветана Стоянова Романска-Вранска е българска фолклористка и етнографка.

се променят. Обредът и празникът отстъпват място на форми на естетическа дейност, по-непосредствено свързани с труда – жътва, седянка, меджия и др. Променят се и начините на формиране и функциониране на моминските и ергенските колективи. Ограничава се детското присъствие в обредността. В посочения период децата се включват в помощни трудови дейности, които се съотнасят към ниското стъпало на социалната йерархия. Този факт обяснява и „отсъствието” им от формите на естетическа дейност, характерни за лятото и есента, но не може да обясни участието им в зимния календарен цикъл.” [Бокова, 1989]

Традиционно годината се разделя на две от Димитровден до Гергьовден и от Гергьовден до Димитровден. Ще спазва тази структура в представянето на календарните празници.

Първата група, която е обект на моето изследване са обичаи с активно участие от страна на децата. Тъй като темата е много широка и няма да има възможност да разгледам всички регионални празници и обредни практики с участието на деца (един доклад е кратка форма), ще се спра на основните, които са общовалидни.

Присъствието на децата по време на празниците е създавало по-голям колорит на самия празник. Това е свидетелство за отношението на българите към децата. Тъй като темата е изключително обемна, тук ще се спрем само на празниците между Коледа и Благовещение.

Според повечето изследователи на детския фолклор празниците с най-силно детско участие са съсредоточени в дните между Коледа и Нова година и затова и аз ще започна именно от тях.

### **КОЛЕДА: МАЛКА КОЛЕДА ИЛИ БЪДНИ ВЕЧЕР**

Включването на деца на този важен ден е участието им в обичая *Коледуване*. Обикновено това са момчета на възраст от 8 до 12 години. Минималните години, от които е разрешено на децата да взимат участие е 6-7 годишна възраст. За разлика от големите коледари те тръгват рано сутринта на 24 декември и трябва да обиколят селището до обяд. Всяко едно дете е снабдено с дрянова пръчка, която то изработва специално за този ден. В различните селища на страната тези пръчки имат и разнообразни наименования –

„кофръжалка (Ломско), коледница (Семсиче, хасковоско), коледарка (Софийско), коледарница” и др. На тях те ще набождат подарените кравайчета.

Децата сформират коледарски дружини (по 3-4 деца). Най-често се групират на махленски принцип. Те се явяват предвестници, като тяхната цел е да обиколят всички в населеното място, за да ги известят, че *Младата Бог* се е родил. За разлика от големите коледари, техните посещения не са съпроводени с пеене на песни, а основно с изречения на кратки слави (слова) и припевки.

Има данни и за участието на момичета в коледарските групи, като възрастовите ограничения са валидни и за тях, както при момчетата. В Тетевен знам, че за дар на момчетата са се правели кравайчета, а за момичетата – кукли. Момичетата, обаче, са ограничени като посещения. Те основно се включват при обхождането на домовете на близки и съседни. По данни на изследователи [Бок ова, 1989] те не са възприемани като коледари, макар че получават дарове също както и момчетата.

Възрастните коледари се посрещат от стопанина на къщата. Децата-коледари се посрещат от стопанката. При влизането си в къщата те питат домакинята: „Славите ли *Млада Бога?*”, в смисъла дали вярват, че се е родил *Младият Бог*, а домакинята отговаря: „Славим *Млада Бога*”.

Разбира се, има различия в протичането на практиката в разните региона на страната. Димитър Маринов посочва, че в Софийско те са посрещани на портата от най-възрастната жена в семейството, която в ръцете си носи сито или паница, която е пълна с пшеница. Тя взема с ръка от пшеницата и с нея посипва коледарчетата. През това време те удрят с пръчките си по земята и благославят:

„Тък, тък, тък!

Да се роди, да се роди,

Дека рало ходи;

Дека ходи и дека не ходи.” [Маринов, 1981]

След това, подобно на полазеника на Игнажден, те ще влезнат в къщата и ще благославят, докато бъркат в огъня.

В селата Локорско (Софийско) и Литаково (Орханйско), след

извършване на гореописаните действия, децата изпяват следната песен:

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| „Буй, буй Коledo!         | Да прославят млада бога.   |
| Долетеха два гълъба,      | Отключиха небо-земя,       |
| Та паднаха на ореше;      | Отпуснаха дребни деца,     |
| Орешиха по пръчица,       | Прославиха млада бога.     |
| Занесоха на златаре,      | Колко звезди по небото,    |
| Да им коват златни ключи, | Толкова здраве в тая къща, |
| Да отключат небо-земя,    | Тебе пеем, домакине!”      |
| Да отпуснат дребни деца,  | [Маринов, 1981]            |

В друг край на страната (Ломско) на коледарчетата се дава сито или решето пшеница и един от тях ходи из къщата, сее и изрича следната благословия:

„Да се роди, дека рало ходи!  
Дека рало ходи и дека мотика копа!  
Другите отговарят: Амин, дай боже!” [Маринов, 1981]  
Преди да напуснат дома, в Тетевен, коледарчетата се даряват със специално приготвени кравайчета и изпълняват песните:  
Чудна звезда греє на дърво елхово  
утре е дечица Рождество Христово.  
Щом като удари градското клепало  
Ние ще посрещнем млади коледари  
Златен път се вие през гори долини.  
Пътят, който свети хиляди години.  
[Личен архив]

|                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| Ой, Коledo, мой Коledo, | Колай скача по полица      |
| родило се боже чедо.    | Ври в котлето кървавица.   |
| Коладе ладе.            | Коладе ладе.               |
| Кравай скача от паница  | Запей бабо като лани       |
| Ври в котлето кървавица | на нас весело да стане.    |
| Коладе ладе.            | Коладе ладе. [Личен архив] |

Действията на децата и стопанката на къщата се свързват с плодородието най-вече на стопанката. Не случайно при пристигането си пред портите те бляят, потропват с тоягите и издават и други звуци, наподобяващи животни. Стопанката ги захранва, за да се захранват добре и новите попълнения на стопанството. В някои обредни практики на Бъдни вечер се открива връзка между поведението на децата около трапезата и действията на коледарчетата при имитиране на домашни животни. Когато старецът на къщата постеле слама на земята, за да се подготви трапезата, децата се търкалят по сламата и рият като прасета. Целта е да натежи житото. След вечерята две от децата, които са на общата трапеза при възрастните, хващат два от краищата на месала и го теглят из стаята. Бабата ги подкарва като впрегнати волове, почуква ги по гърбовете с пръчка и повтаря няколко пъти: „Дий, какво карате?“ [Бокова, 1989]

За съжаление постепенно песните изчезват и още в началото на ХХ век те са напълно изгубени и изчезнали от обичая. За своята благословия те са дарявани освен с кравайчета и със сушени плодове, варени кестени и други плодове.

Димитър Маринов е описал още една практика, свързана с децата на този ден, но тя се среща изолирано само във Велес, където децата кладат огньове. За целта те се подготвят отрано като събират бяла трева, но ако са пропуснали да се запасят с нея са използвали слама. Когато се издигне първия пламък, децата се нареждат около огъня и започват да пеят коледни песни.

В периода между 09.12. (Св. Анна) и 24.12. (Бъдни вечер) стопанката посреща различни групи от деца – и момичета, и момчета, чиято енергия, действия и благопожелания са насочени именно към малките на стоката. От друга страна, празниците в този времеви период (особено на Андреевден, Варвара, Сава и Игнажден) се свързват със строги забрани за извършване на женска работа за предпазване на децата от болести.

Бъдни вечер е празник на жената, утвърждаваща нейната роля на дарителка на живот. Затова и именно стопанката общува с коледарчетата.

## СУРВАКИ

Сурвакането е обичай, който се извършва на 1-ви януари. В стари времена сурвакарите са били млади мъже или момци, но е трябвало да са на възраст над 15-16 години. Постепенно традицията се променя и основано сурвакарчетата стават малки момчетата на възраст 6-10 години. Според Панайот Маджаров в Източна Странджа момчетата са ходели да сурвакат до 14 години, а момичетата до 10. [Маджаров, 1981] Те ходят обикновено на групи по 3-6 деца.

Основно в обичая е предварителното изработване на сурвачката. Тя се прави от суров дрян с пъпки по него. Всеки един от сурвакарите влага много любов и цялото си майсторство и фантазия при нейното изработване. Украсяват я със сушени плодове, пуканки, червен вълнен конец, орехи, домашни курабийки и други. Когато влезнат в къщата те налагат с пръчката домакините и ги благославят.

*„Сурва година,  
Весела година  
И догодина със здраве.“* [Маринов, 1981]

Ако групата на сурвакарите се състои от по-възрастни момчета от 10 до 12 години, те носят в джобовете си речни камъчета (*папуне*). Тях хвърлят в огнището, след като са сурвакали всички домакини и завършат със следната благословия:

*„Както тече реката през камъчетата,  
Тъй да потекат парите в кесията.  
Както си тежат тез камъчета в реката,  
Тъй да ти тежат парите в кесията.“* [Маринов, 1981]

Една от най-често срещаната благословия на сурвакарите е:

*„Сурва, сурва година,  
Весела, весела година.  
Голям клас на нива,  
Червена ябълка в градина,  
Жълт мамул на леса,  
Голям грозд на лоза,  
Пълна къща със деца,*

*Пълни обори със стока,  
Пълна кесия със пари.  
Живо, здраво до година,  
До година, до амина!”* [Маринов, 1981]

Лозинка Йорданова пише, че в Югоизточна България момчета на възраст между 7 и 15 години обикалят домовете на роднини и близки като тръгват привечер срещу Нова година и до 11 часа срещу Василевден трябва да са свършили със своите посещения. Интересен е фактът, че дори ако стопаните са заспали, сурвакарите не ги пропускат, а ги сурвакат в леглото им. [Йорданова, 1996] Те трябва да приключат най-късно до полунощ, тъй като тогава вече тръгват да сурвакат възрастните мъже. Това е по-скоро изключение, тъй като в по-голямата част от страната децата извършват своите действия предимно сутринта на 01 януари.

*Сурва весела година  
По-живи и весели догодина!  
Да хилядите, където ходите,  
Да ви е пълен двора са крави  
И кошарите с овце!*

После всички изричат „Амин, амин“ – с. Симеоново, Софийско [Йорданова, 1996]

Най-малките момченца (на възраст до 7 години) също взимат активно участие в този обичай. Те обикновено съставят малки групи, които са предвождани от най-голямото момче. Започват сутринта рано и след като сурвакат всички в къщата отиват в кошарите, където сурвакат и домашните животни – агънца, телета и кончета. След Първата световна война в сурвакарските групи започват да се включват и момиченца.

Сурвакарите биват дарявани за своята добрина. На първо място им се дава сланина или сурово свинско месо, след това кравай, а после и други неща, може и пари.

В Странджа дори се гадае според пола на първия сурвакар, който влезне в къщата, какво ще бъде детенцето, което очакват да се роди в семейството или какво ще бъде първото ново животно в стадото на стопаните.

## 5 ЯНУАРИ – ОБИЧАЙ СИВУЙНИЦА ИЛИ СОВОЙНИЦА

Той се среща в региона на с. Петково (Ахърчелебийско) и в с. Балван (Търновско) и чрез него се гонят Поганите или мръсните дни. В него взимат участие всички моми, които (от името на обичая) се наричат совойници. Има два основни персонажа: „булка” и „момък”. За подготовката на булката използват мъжки червен пояс с ресни, от който ушиват булото, но така, че ресните да са разположени малко над очите. За предрешаването на момичето в момък я обличат в мъжки дрехи. Предвождани от двата обредни персонажа, по-големите моми ще обикалят селището и ще пеят специални песни. Една от тях носи котле с вода, в което е натопена китка босилек. Тази вода се нарича совойнишка, защото е донесена късно през нощта по тайна доба.

Ролята на булката е докато останалите момичетата пеят песните да ръси всички и всичко от совойнишката вода. Тя тича от една редица до друга и ръси всичко и всички. Смята се, че когато тя преръси всички членове на семейството и сградите, мръсните дни са прогонени, домът е очистен, а злите и лоши сили и демони са прогонени. Чрез нейното ръсене се замества попът. Песните са се изпълнявали на много игриви мелодии:

|                                   |                                    |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| <i>„Совойнице ле, булка ле!</i>   | <i>Стоян си във двори стоеше.</i>  |
| <i>Къде ходиш, все тичаш,</i>     | <i>(името на любовника)</i>        |
| <i>Със бял ми медник на ръка,</i> | <i>Мария през плета пронича,</i>   |
| <i>Със бял ми медник за вода.</i> | <i>(името на любовницата)</i>      |
| <i>Китка ти босиек на страна.</i> | <i>Та си Стояна занича.</i>        |
| <i>Совойнице ле, булка ле!</i>    | <i>Стоян си Мария гледа,</i>       |
| <i>Де ти е войно, булке ле?</i>   | <i>Та си през плета пронича.</i>   |
| <i>Отиишъл ми е, отишъл.</i>      | <i>Мария му сърце изнича</i>       |
| <i>За ново лято, пролято</i>      | <i>(изважда)</i>                   |
| <i>Сега идват припевки:</i>       | <i>Като малко пѣстро зайче.</i>    |
| <i>Недялното момиче Мария,</i>    | <i>Стоян си през плет посегна,</i> |
| <i>Къде ходи, все тича</i>        | <i>Та си Мария улови,</i>          |
| <i>Със бял ми медник на ръка,</i> | <i>Та си Мария завъртя.”</i>       |
| <i>Китка му босиек на страна.</i> | <i>[Маринов, 1981]</i>             |

В обичая взимат участие и по-малките момичета, но те носят торбите, кошниците, в които събират даровете от посетените къщи. Те могат да са брашно, лук, сланина, пастърма, яйца и др. Същият обичай в региона на Смолянско и Търновско се изпълнява на следващия ден – Йордановден. [Тончева, Баева, 2019] Основната цел е да се прогонят **Поганите дни**.

## 6 ЯНУАРИ БОГОЯВЛЕНИЕ

В региона на Моровско е записан един обичай, който в своята същност наподобява, от една страна, на Коледуването, а от друга, на гореописаният обичай Сувойница. Той се нарича Водичарки и в него отново взимат участия момичета – водичарки. Тяхната задача е да обиколят всички къщи в селището като пеят песни за всеки един от членовете на семейството. Този обичай се среща като изпълнение и на следващия ден – Женски водници, но същността му е една и съща.

Събралите се момичета се нареждат пред църковната врата. Обикновено те са на възраст до 10 години. Когато хората започнат да излизат, те си разтварят престилките и в тях минаващите хвърлят монети. Идват и другите по-големи моми и заедно тръгват да обикалят къщите. Ето няколко текста на воденичарски песни.

Пред църковната врата те изпълняват:

*Она страна оган горит,  
Ветер веит, не го силат,  
Роса росит, не го гасит.  
Не му било силен оган,  
Току била божа мйка;  
Сина носит на кръщене,  
Да го кръстит свети Йован.*

Пред дома:

*Стамянине, домакине!  
Дома ли си, ала не си?  
Ако спиш, разбуди се,  
Ако пиеш, весели се,  
Кай ти идат мили гости,  
Мили гости водичарки.*

След като влезнат в къщата изпълняват песни за всеки един от членовете на семейството. Например на стар човек:

*Овде дърво столовито,                    А кореньє синовите,  
Столовито, грановите,                    А вѣршките мили внуци.  
Гранки му са до небеси,  
Гранки му са мили снахи,*

Друга:

*Седнал ми е стари Яно                    А снаи му диван стоят,  
И до него Яноица                        А внуци му слуга служат,  
На постели бубакърни,                    Да си чекат мили гости,  
На перници копринени.                    Мили гости водичарки.  
Синой му свекъи сватат,                    [Маринов, 1981]*

В с. Добърско, Разложко, момите-водничарки посещават домовете на 7 януари, на Ивановден. Тяхната подготовка започва още вечерта на Йордановден. Момите се събират в дома на една от тях или в някоя възрастна жена, където изучават песните и уточняват репертоара за посещаваните къщи. Те преспиват заедно (в тази къща) и на другия ден тръгват в ранни зори. Задължителните песни, които се пеят във всяка една къща, са за стопанин, стопанка, мома, ерген, млада невеста и др. Тук стопаните ги даряват на най-често с пари. Момата, която води водничарките, носи котле със светена вода, която е взета от мястото на хвърлянето на кръста. С помощта на стрък босилек тя пръска всички в дома за здраве. Отделя се специално внимание на напръскването на малките деца, за да са здрави и силни. Домакините (домашните) от благодарност пускат пари в котлето. След като обиколят всички къщи, те отиват в църквата и благославяйки пръскат събралите се хора пред портите на храма.

Ще спра дотук с описването на обредите от Бъдни вечер до Ивановден, за да отделя внимание на основните правила, които трябва да спазваме, когато събираме материали, свързани с детския фолклор. Основните въпроси, които трябва да ни интересуват при записването на дадени игри или обредни практики, са следните:

1. Названия на обичая или играта. Трябва да се уточни, какво е местното наименование и откъде идва то, тъй като мно-

- го често с различни имена се назовават еднакви практики или обратното – с едно и също име може да има различни обекти на изследване.
2. Има ли определен брой на участниците, дали има ограничения или пък не.
  3. Възраст на участниците. Ако участват деца от различна възраст е добре да се запише каква е пределната възраст.
  4. Пол на участниците – момичета, момчета или смесено. Дали участват съвместно, дали има момичешки или момчешки роли. „В някои случаи момчетата с радост се съгласяват да участват в момчешките игри, но не винаги са желани участници. Важно е точно да се обяснят причините, които довеждат до резултата момчетата да са желани участници в момчешките игри.” [Виноградов] (превод мой)
  5. По кое време на годината се изпълнява обичаят или играта. Дали има връзка с определени празници, кога точно се изпълнява – сутрин рано, през деня, следобед или вечер.
  6. Място на изпълнение на обреда (ритуала).
  7. Има ли и други подобни игри, които са описани вече.
  8. Кой съблюдава правилното изпълнение на обичая или, ако става въпрос за детска игра, кой следва за ролевите разпределения и изпълнения (ред на изпълненията). Как се казва този човек? Кой са главните и основните образи и кой ги изпълнява?
  9. Описание на песните, наричанията и танците.
  10. Данни за информатора

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Светът на децата е различен, той не е пряко повторение на света на възрастните, затова и сляпото копиране на обредни практики, музика, песни и танци между двата полюса (възрастни – деца) е неправилно. Това води до създаване на грешна представа у децата за същността на обичаите. От друга страна се налага и тяхното видоизменение, тъй като в повечето случаи детското участие е строго определено. Много често ръководителите, педагозите и хореографите

не се съобразяват с тези важни правила и често поставят децата в комични ситуации. Основното за детския свят е играта. Чрез нея именно те се подготвят да станат възрастни. Именно тази игра би трябвало да виждаме по сцените в изпълнение на деца. За радост, има колеги, които са открили, че това носи забавление на техните възпитаници и децата се справят отлично на сцената.

Мястото на децата в обредната система на българите има точно определени граници. Те са били спазвани строго и всяко едно нарушение е водело до снакции (в традиционен и обреден аспект). Само по този начин може да се съхрани редът и да се избегне хаосът. Определянето на понятието *възраст* е от изключително значение при представяне на българските обичаи, тъй като възрастта съответства на точни дейности и практики, които децата могат да извършват.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАЕВА, Вихра и Веселка ТОНЧЕВА, 2019. *Голяма книга българските празници и обичаи*. София: Пан. ISBN 978-619-240-107-8. [BAEVA, Vihra i Veselka TONChEVA, 2019. *Golyama kniga balgarskite praznitsi i obichai*. Sofia: Pan. ISBN 978-619-240-107-8.]
- БОКОВА, Ирена, 1989. Децата коледари – социален статус и обредни функции. *Български фолклор*. год. XV(3), с. 27-36. ISSN 0323-9861. [BOKOVA, Irena, 1989. Detsata koledari – sotsialen status i obredni funktsii. *Balgarski folklor*. god. XV(3), s. 27-36. ISSN 0323-9861.]
- БОКОВА, Ирена, 1992. Детският фолклор и фолклорната култура. *Български фолклор*. год. XVIII (4), с. 30-40. ISSN 0323-9861. [BOKOVA, Irena, 1992. Detskiyat folklor i folklornata kultura. *Balgarski folklor*. god. XVIII (4), s. 30-40. ISSN 0323-9861.]
- БОКОВА, Ирена, 1994. Категорията „възраст“ във фолклорната култура. *Български фолклор*. год. XX (4), с. 47-53. ISSN 0323-9861. [BOKOVA, Irena, 1994. Kategoriyata „vazrast“ vav folklornata kultura. *Balgarski folklor*. god. XX (4), s. 47-53. ISSN 0323-9861.]
- БОКОВА, Ирена, 1987. Въпросник за записване на детски игри. *Български фолклор*. год. XIII (3), с. 79-87. ISSN 0323-9861. [BOKOVA, Irena, 1987. Vaprosnik za zapisvane na detski igri. *Balgarski folklor*. god. XIII (3), s. 79-87. ISSN 0323-9861.]

- БУКУРЕШЛИЕВ, Михаил, 1985. Радиото, фолклорът, децата. *Български фолклор*. год. XI (2), с. 79-87. ISSN 0323-9861. [BUKUREShLIEV, Mihail, 1985. Radioto, folklorat, detsata. *Balgarski folklor*. god. XI (2), s. 79-87. ISSN 0323-9861.]
- БУКУРЕШЛИЕВ, Михаил, 1986. *Български детски песнен фолклор: [Изследване]*. София: Музика. [BUKUREShLIEV, Mihail, 1985. Radioto, folklorat, detsata. *Balgarski folklor*. god. XI (2), s. 79-87. ISSN 0323-9861.]
- Българско постическо творчество: Христоматия*, 1958. София. [*Balgarsko postichesko tvorchestvo: Hristomatia*, 1958. Sofia.]
- ВАКАРЕЛСКИ, Христо, 2007. *Етнография на България*. София: Артграф ООД. ISBN 978-954-9401-15-8. [VAKARELSKI, Hristo, 2007. *Etnografia na Bulgaria*. Sofia: Artgraf OOD. ISBN 978-954-9401-15-8.]
- ЙОРДАНОВА, Лозинка, 1996. *Обичани обичаи*. София: Тилиа. ISBN 954-8706-99-7. [YORDANOVA, Lozinka, 1996. *Obichani obichai*. Sofia: Tilia. ISBN 954-8706-99-7.]
- МАРИНОВ, Димитър, 1981. *Избрани произведения*. Т. 1. София: Наука и изкуство. [MARINOV, Dimitar, 1981. *Izbrani proizvedenia*. Т. 1. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ПОПОВ, Веселин, 1988. Детските игри и социализацията на личността в традиционната народна култура. *Българска етнология*. (2), с. 15-22. ISSN 1310-5213. [POPOV, Veselin, 1988. Detskite igri i sotsializatsiyata na lichnostta v traditsionnata narodna kultura. *Balgarska etnologia*. (2), s. 15-22. ISSN 1310-5213.]
- РОМАНСКА, Цветана, 1976. *Към проучване на българския детски фолклор. Приспивни песни. Въпроси на българското народно творчество*. София. [ROMANSKA, Tsvetana, 1976. Kam prouchvane na bylgarskia detski folklor. Prispivni pesni. Vyprosi na balgarskoto narodno tvorchestvo. Sofia.]
- САВОВА-ЦОЛОВА, Елена, 1981. Начини на разпределяне на реда и ролите в детската игра. *Български фолклор*. год. VII (3), с. 65-74. ISSN 0323-9861. [SAVOVA-TsOLOVA, Elena, 1981. Nachini na razpredelyane na reda i rolite v detskata igra. *Balgarski folklor*. god. VII (3), s. 65-74. ISSN 0323-9861.]
- Упътване за събиране на устно народно творчество*, 1957. Съст. СТОЙКОВА-ГЕОРГИЕВА, Ст., г. КЕРЕМИДЧИЕВ и Цв. РОМАНСКА (Вранска). София, 1957. [*Upratvane za sabirane na ustno narodno tvorchestvo*, 1957. Sast. STOYKOVA-GEORGIEVA, St., G. KEREMIDChIEV i Tsv. ROMANSKA (Vranska). Sofia, 1957.]

## ЗА КАУЗАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА (ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЕДИН ДИРИГЕНТ)

МИЛЕНА ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА<sup>1</sup>

### A CAUSE NAMED CLASSICAL MUSIC (THROUGH THE EYES OF A CONDUCTOR)

MILENA SHUSHULOVA-PAVLOVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Днес ролята на класическата музика и на музикантите в обществото е най-важна – да дават вяра, че светът не е свършил, че бъдещето е пред нас! Какъв е смисълът на музиката, нейната същност? Защо всеки различно я *чете* (изпълнява) и разбира? Ще споделя някои мисли на един млад талантлив диригент и успешен мениджър (мой докторант). Чрез неговите думи ще се опитам да накарам аудиторията да открие добрия пример и положителната емоция от нужните свръхусилия *ЗА КАУЗАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА*. Музиката е като всеки друг език – може да служи, както за сериозни научни дискусии, така и за ежедневна и улична комуникация между хората. Да обърнем внимание на културата и музиката. Точно културата ни дава усещането за стабилност, за да можем да „полетим в небето“, без да се самоунищожим при опита за скок. Вярвам, че във време, когато не само националната, но и чисто социалната идентичност са застрашени, музиката е едно от онези средства, които могат най-много да ни помагат в борбата за оцеляване на човешката ни същност.

<sup>1</sup> **Милена Шушулова-Павлова** е професор, доктор, преподавател в департамент „Музика“ на Нов български университет; e-mail: mshushulova@gmail.com

<sup>2</sup> **Milena Shushulova-Pavlova** is a professor, doctor, lecturer in the „Music“ department of the New Bulgarian University; e-mail: mshushulova@gmail.com

**Ключови думи:** диригент, класическа музика, общество, кауза, социална идентичност

**Abstract.** Today, the role of classical music and musicians in society is of utmost importance – to show that the world is not over, that the future is ahead of us. What is the meaning of music, what's its essence? Why does everyone read, perform, and understand it differently? I will share some thoughts of a talented young conductor and successful manager (my PhD student). Through his words, I will try to make the audience discover the excellent example and the positive emotions needed for the great combat of A CAUSE NAMED CLASSICAL MUSIC. Music is like any other language – it can serve strict scientific discussions and everyday communication between people. Let's pay attention to culture and music. It is culture that gives us the sense of stability so that we can „take to the sky“ without destroying ourselves in an attempt to jump. I believe that at a time when not only national but also purely social identity is threatened, music is one of those means that can help us the most in the battle for survival of our human nature.

**Keywords:** conductor, classical music, society, cause, social identity

*„Днес нашата роля в обществото е най-важна – да даваме вяра, че светът не е свършил, че бъдещето е пред нас!“<sup>3</sup> – това са*

---

<sup>3</sup> Този текст е направен на основа на няколко интервюта с Найден Тодоров като неговите думи за цитирани и пренаредени в друг ред, за да се подкрепи идеята на доклада – за каузата на класическата музика в съвременния контекст. Интервюта са на:

**Диляна Димитрова с Найден Тодоров в сайта Площад Славейков.**

<https://www.ploshadtaslaveikov.com/najden-todorov-muzikanti-ot-tsyal-svyat-iskat-da-zhiveyat-v-balgariya-dnes/>

**Кремена Николова с Найден Тодоров в сп. Жената днес.**

<https://www.jenatadnes.com/hora/naiden-todorov-za-kogoto-ne-ne-e-otgovor/>

**Мая Филипова с Найден Тодоров за сайта Impressio.**

<https://impressio.dir.bg/interview/dirigentat-nayden-todorov-v-izkustvotonyama-myasto-za-izrazi-kato-nay-dobar>

думи на Найден Тодоров от преди една година, но смятам че са актуални с още по-голяма сила днес – през 2022. Животът ни учи как да посрещаме неприятните изненади, но не ни показва как да реагираме на „шока от огромната любов на публиката в концертната зала, която не иска да си тръгне“. Зрителят, присъствал на някой от концертите в зала България<sup>4</sup>, вероятно е „изпитал подобен емоционален шок, напускайки ежедневието на страха и попадайки в музикална утопия“.

Започнах да пиша този доклад, без да имам определено заглавие. Но после, в процеса на работа, то се оформи. В последните години работя върху изследване за смисъла на музиката, за нейната същност, за различното ѝ четене и разбиране – все философски въпроси. Доста се рових сред книгите. Направих и серия от интервюта с най-изявени български музиканти, които са свързани с Нов български университет. Работата ми даде много отговори, но, за съжаление, предизвика още повече въпроси. Всъщност това е знанието – колкото повече знаеш, толкова повече разбираш, че почти нищо не знаеш за нещата, които те интересуват. Казват, че знанието е като окръжност: колкото по-голям е затвореният кръг, толкова по-голяма е окръжността на незнанието.

След собственото ми интервю с Найден Тодоров, постепенно стигнах до идеята да ви разкажа повече за него. Освен диригент, Найден е добър писател и разказвач, но и невероятен мениджър! В момента е директор на Софийска филхармония и по време на своята работа като мениджър направи невероятни неща с оркестъра и институцията, независимо от ограниченията на Ковид-19.

Как за няколко години Найден Тодоров успя, не само да продължи възходящата линия на качествено развитие на институцията *Софийска филхармония* (включваща съставите: Национален

---

**Светлана Димитрова (БНР) с Найден Тодоров – в Култура.**

<https://kultura.bg/article/818-kak-se-sybuzzhda-empatiyata-razgovor-s-naiden-todorov>

**Милена Шушулова-Павлова с Найден Тодоров публикувано в книгата *Послания за музиката***

Издателство на Нов български университет, 2022.

<sup>4</sup> Най-голямата акустична зала в София с водеща роля в музикалната култура на модерна България.

филхармоничен оркестър, Национален филхармоничен хор, Детски филхармоничен хор, кuartет *София*, *Quarto* кuartет, Филхармоничен духов квинтет, вокален състав *Bella Voce*, вокален състав *Импресия*, вокален състав *Славяни*, кuartет *Фрош*, струнен кuartет *Филхармоника*, Класик Арт, Флейтов кuartет *Flautissimo*<sup>5</sup>), но и да превърне мястото (концертен комплекс *България*) в търсено място като на рок или поп концерт (дори при цени на билетите, идентични с тези на популярните концерти). Как аплаузите на публиката не спират? Има ли някаква тайна? Нека се опитаме да извадим неговата *формула на успеха* от думите и делата му на успешен диригент и изключителен мениджър.

За да разберете артиста, за който искам да говоря, ще ви дам няколко цитата от интервю с него на Кремена Николова: „Той е сред най-ярките диригенти на своето поколение и безусловен любимец на публиката. Той е артист, който не обича рамки. Музиката за него се дели на хубава и тази, „която не бих дирижирал“, а в творческата му биография щастливо съжителстват симфонични произведения, опери и проекти с няколко от най-добрите музиканти на поп- и роксцената. ... Найден Тодоров работи по 25 часа в де-нонощето. Голямата му слабост е киното – всички знаят, колко тежък фен е на „Междувъзвездни войни“. Малцина обаче знаят, че е брилянтен математик, че обича музеите и архитектурата. И че **НЕ** за него **не е отговор!**“ **На въпроса Ако Ви откажат? Той отговаря:** *Аз винаги се притеснявам от това, че ще ми откажат. Освен това много хора са ми отказвали. Но ако попиташ, има 50% вероятност да ти откажат, ако не попиташ, тази вероятност е 100%. Във всеки град, в който той отива, разглежда сградите. По тяхната архитектура може да съди за народа, който населява даденото място. Той вярва в думите на Фридрих Шелинг<sup>6</sup>, че архитектурата е замръзнала музика.*

Ето някои негови интересни мисли за музиката, за начина му на работа и за други неща от живота.

**За професията на диригента.** Убеден съм, че един професи-

---

<sup>5</sup> Вж. Състави – Sofia Philharmonic (достъпно на 20.7.2023) <https://sofiaphilharmonic.com/sofiiska-filharmonia/systavi/>

<sup>6</sup> [https://www.philosophybasics.com/philosophers\\_schelling.html](https://www.philosophybasics.com/philosophers_schelling.html)

онален диригент следва да притежава изключително сериозна емоционална интелигентност. Емоцията на музиката е само средство за предаване на други, скрити в нея, идеи. За да е в състояние да прецени тези идеи, обаче и да може да извлече правилното послание, диригентът трябва да владее до съвършенство езика на партитурата. Рихард Щраус – един от най-емоционалните композитори от първата половина на XX век – който е бил и известен диригент, е подхождал изключително минималистично към диригентските изразни средства, като външният израз на музиката в неговото дирижиране е бил сведен до абсолютния минимум. Второто от неговите „10 златни правила на диригента“ гласи – *„Никога не трябва да се изпотявате, докато дирижирате, трябва публиката да се загрее“*. Ролята на трите „езика“ се възприема по различен начин от различните диригенти: Езикът на познанието е свързан с нотния текст в партитурата, диригентската палка е общия превод към музикантите, за да може всеки един от тях, въпреки собствената си идея за музиката, да следва обединяващата логика, подадена от преводача (интерпретатор) – диригент, езикът на тялото е сугестивното средство на диригента, според собствения му душевен мир, да предаде директно музикалната идеята на автора и собственото си отношение към нея. Има едно единствено качество най-важно за диригента – способността му да убеждава без думи. Силата на сугестията е талантът, който е важен за диригента дори повече от неговата музикалност. А „магията“ се получава, когато са налични и двете. С други думи, две изключително важни науки, които диригентът трябва да владее, за да преведе авторовия замисъл през „инструмента“ си към публиката, са философия (за да разбере музиката) и психология (за да знае как да убеди другите в съответната идея). Вероятно и точно затова английската дума за диригент е „conductor” – проводник. Често съм си задавал въпроса, кое е по-важното – да успееш да разбереш онази „без-образна“ същност на музиката или да успееш да предадеш това, което си разбрал на хората пред теб. Факт е, че професията на диригента, всъщност е две професии – с научна и със общественно-социална насоченост.

**За егото и звездния блясък. Дирижирал съм много артисти, но двама ме изненадаха с това, че са много по-големи звезди,**

**отколкото съм очаквал.** Джон Лорд. Разбира се, че знаех кой е, но не предполагах какво е отношението на хората към него. Той беше легенда. И другият случай, за мой срам, е от съвсем скоро – **Анастейша**. Вероятно това се дължи на факта, че те не са в жанра, в който аз се развивам основно. Когато получих предложението за Анастейша, казах – ОК, свободен съм, ще го поема. Едва когато получих нотите на песните, разбрах, че това са песни, които знам и харесвам. Тогава усетих за какво става дума. Тя е много приятен човек. Моят голям стрес от работата ми с нея дойде не от самата нея, а от осъзнаването на факта колко феноменална и перфектна е цялата организация на всичко, свързано с нейната дейност. Това е работа на страшно много хора, всеки от които работи на 100%. Всеки един от екипа знае, че тя е звездата, но без него също няма да се случи нищо. И всеки един от тях прави чудеса в своята сфера. Като виждам това, което остава извън полезрението на публиката, аз без да искам сравнявам с това как се случват нещата у нас в нашата сфера и не се чувствам достатъчно щастлив. Но аз съм човек, който като види хубаво, почва да работи за това то да се случва по-често. И нямам предвид да дирижирам концерти на Анастейша, а този начин на работа да се случва и там, където аз сега работя.

**За съчетаването на две работи – диригент и директор.** Диригент и директор са две крайно различни неща. Диригентът е директор на звуците, директорът е диригент на администрацията. Големият спор по света е кое е водещото – творческата личност или администраторът. Не знам кой е правилният отговор. Знам само, че никой не помни директора в Берлинската филхармония по времето на Караян. Същото важи за Бърнстейн и много други. Нека го обясня така: единият е стратег, другият е тактик. Единият казва какво трябва да се случи, другият намира начините то да се случи. Трудно е да си и тактик и стратег. Още повече, обединявайки творческа работа с не по-малко важната, но много по-невидима административна работа. Когато започнах работа в Русе, много хора ме питаха, откъде знам как да постъпя. Три са нещата, от които съм се учил: Работата ми в Израел. Там бях близък с административния директор на оркестъра, който ми обясняваше защо е нужно нещо да се случи в конкретни ситуации. Много съм учил и докато работех в

Пловдив, от административния директор там. Освен това аз много обичам да играя компютърни игри. Все по-малко време имам за това. Играех стратегически игри. Признавам, че много от решенията, които съм вземал, са били продукт на такова стратегическо мислене. Човек трудно би си представил, че това е приложимо в музикалния свят, но се оказва много печелившо. *Да накарам филхармониците да повярват отново в Софийската филхармония, да убедя хората на какво е способна симфоничната музика, да видя отново зала „България“ като притегателен за елита ни център, който всеки да желае да посети поне веднъж годишно – това е мисията ми като директор. А в стратегически план – да се превърнат отново съставите на филхармонията в будители. Да станат отново тези хора, които могат да бъдат, да дават тон на обществото ни, не само с инструментите си и с прекрасните си умения, но и с цялото си отношение към изкуството и към живота. Защото в последните години у нас се наблюдава една болест, от която и националният симфоничен оркестър не е пощаден – прогресивно забравяне на миналото, забравяне на традициите. Някои неща забравяме, защото ни е удобно, други – защото са се случили в „неправилното“ време, трети – просто защото няма кой да ни напомня за тях. ... В изкуството няма място за изрази като „най-добър“.*

**За PR-а:** Общото говорене за Софийската филхармония създава желание у големите артисти да дойдат в България. Ние сме много благодарни на тези изпълнители, които сякаш се превърнаха в посланици на Софийската филхармония навън. След гостуването на Анжела Георгиу, където и да отидех, все някой казваше: „Анжела много говори за Софийската филхармония“. Разбрахме за срещата на Елена Башкирова с Марта Аргерич след концертите им в София. Имали са и малка закачка. Марта казала колко хубаво било в София, а Елена отвърнала: „Да, но моят концерт беше с жива публика“.

**За рекламата:** Не искам културата и изкуствата да се нуждаят от специална реклама, за да печелят отношението на обществото. Въпреки, че съм добре запознат с механизмите на свободния пазар, не смятам, че това трябва да е принципът, на който да функционират културните институти у нас. Изкуството не

ни носи „печалба“ в общоприетия смисъл на думата. То ни променя, дава ни нови гледни точки за живота и прави света около нас по-цветен. Без него животът ни би загубил в голяма степен своя смисъл. Вероятно мнозина от нас не подозират колко много им влияе изкуството, дори без да го осъзнават.

Много интересен е въпросът с **лобита за класическа музика** в държавните органи, в Парламента, в Столична община – все на места, от които зависи отпускането на средства за такъв вид и жанр музика.

**Смятате ли, че властта държи културата на хляб и вода у нас?** *Определено, но като че ли не само културата е на хляб и вода. Бедността се е превърнала в част от светоусещането на хората в България. Да, парите категорично не стигат! Но това съвсем не е единственият проблем, дори не е най-големият проблем. Проблемът е, че е обедняла душата ни, превърнали сме се в мизантропи. ... Харесва ни да се самосъжаляваме, с удоволствие обясняваме колко сме зле и как няма да се оправим – заради политиците или ръководителите, или синдикатите, или съседите... Акцентът на живота ни е станал навикът да се оплакваме и всъщност да не търсим път към по-доброто. Това е истинската бедност. Това истината за мизерията, която шества в душите ни.*

**За културата на социалните мрежи.** Аз имам много особено мнение към социалните мрежи. Използвам ги, разбира се, но съм много внимателен към тях. Защото смятам, че те са една от основните причини за агресията, обхванала днес хората по целия свят. Всеки ден Фейсбук ни пита какво мислим, ние споделяме мисли за това в какво вярваме, какво харесваме или не харесваме, но това ни помага единствено да подредим собствените си мисли, а не да комуникираме социално, каквато би следвало да е идеята (ролята) на една социална мрежа. Хората вече имат мнение по всеки въпрос и нападат всеки, който има мнение, различно от тяхното. Често се чудя дали нямахме да се изслушваме повече, ако не комуникирахме през екрана на компютъра или телефона? Ако можехме да видим лицето на другия, когато го обиждаме, когато го осъждаме. Понякога чета коментари на хора и решавам, че въобще не съм ги познавал. После ги виждам на улицата и това са същите приятни хора

от моите спомени, нямащи допирни точки с фейсбук-войниците, които се нахвърлят с неимоверна жестокост на всеки, дръзнал да не е съгласен с тях. Вярвам, че всеки един проблем може да се реши с мисъл, действие, с директен разговор, а в мрежата всяка критика се превръща в обвинение, всеки отговор на критиката се приема като обявяване на лична война. Нямам нужда от това. Който има нещо, с което не е съгласен, да ми го каже в лицето. Другото е някаква модерна форма на „народен съд“. И най-интересното е, че хората, осъзнаващи чудовищността на „народния съд“, прилагат същите прийоми със съвременни средства и са готови да унищожат всеки инакомислещ. **Това не е бъдещето ни...** Поне не е моето бъдеще. Като музикант, аз живея и работя за свят, в който хората се ценят един друг, работят и творят заедно и намират красотата на живота в това, да общуват със себеподобните си. И бих препоръчал на всеки, преди да нападне „врага“ в социалната мрежа, да се замисли първо как би се почувствал, ако прочете същия коментар за себе си. С други думи – борете се с агресивността, не в нея е бъдещето, ако искаме да оцелеем, имаме много повече нужда от емпатия.

**Оценява ли публиката достойно авторите и изпълнителите на класическа музика?** Българската публика е толерантна. Това ни кара понякога да я подценяваме. Разбира се, публиката не е някакъв монолит, това са различни хора, с различни интереси и различно ниво на ерудиция. Реално за всеки вид концерти си има публика, като тя често се и припокрива. Това е абсолютно нормално. Понякога чрез скъпите билети ние постигаме и едно такова разделение – човек не би платил скъп билет, ако не е запознат с артиста или произведението, което иска да чуе. И когато знае какво очаква, тогава нашата задача е да го изненадаме позитивно. В такава ситуация реакцията на публиката е невероятна! Изключително е усещането да гледаш залата, която не желае да пусне своя любим артист и иска още и още, и още. Изключително е усещането да гледам обърканите погледи на колегите около мен, които не знаят как да реагират, защото животът през последните години ни учи как да посрещаме неприятните изненади, но не и шока от огромната любов на публиката в залата, която не иска да си тръгне. Така че, да – публиката разбира! Но нас ни интересува не само разбиращата

публика, а и онези хора, които биха попаднали (поне в началото) случайно в залата, които мислят, че класическата музика е за стари хора (имаше такъв отговор в една от анкетите ни) и в един момент се озоват на място, пълно със зрители, много от които по-млади от тях – и на сцената, и в залата. Искаме и на тях да покажем емоционалните причини да слушаш класическа музика, как може да ги зареди с енергия и мотивация да променят света към по-добро. Оценката за художественото ниво на изпълняваната музика е оставена на публиката и на личната ни съвест. Изкуството е субективно и това как го възприемаме зависи от много фактори, които дори не могат да бъдат изброени. Но точно в това е и част от очарованието на музиката – в нея две и две не е нужно винаги да прави четири, понякога може да прави три, друг път – четиридесет и две... Музиката е субективна. В това е красотата ѝ. Влияе на всеки различно. И не само това – в различно време от денонощието, в различен момент от живота ни или чрез изпълнението на различен музикант на сцената, една и съща музика може да ни разплаче от мъка или от щастие. А може и да не я забележим. За разлика от стоящия до нас, който точно в този момент може да изживява най-красивия момент в живота си.

Знае ли публиката (може ли да си представи дори) какво е емоционалното изтощение за артиста след концерт въобще, а да не говорим при един двоен концерт (с много бисове). Но големите артисти живеят в и за музиката, а публиката усеща това отдаване. Аудиторията за класическа музика има нужда от повече бляскави концерти. Те ще дадат на хората силата да се справят с част от проблемите си, ще дадат надеждата за бъдеще.

**Решението често е свръхусилия!** И на артистите, но и на организаторите, а най-вече – на мениджмънта. Целта е да превърнем класическата музика в повече от „звездна“, по отношение на артистите (а те са предимно звезди). Ролята на музиката в обществото е най-важна – да даваме сила и увереност, че светът не е свършил, че бъдещето е пред нас. Ние сме тези, които трябва да обърнем съзнанието на хората, за да видят отново красивото и да повярват в него. ... Да, трудно е, но кое е лесно? Аз обичам битките. Просто предпочитам да се боря за изграждането на нещо, а не да го „победя“.

**За новата публика:** Всички знаем, че ходенето на концерти, театър, изложби, на кино **е свързано с навици**. Когато повече от две години човек не прави това, се изгубват навиците и за всичко трябва да започне отначало привличането на публиката. По време на пандемията се случи нещо много интересно – голяма част от публиката за музика реши да си остане вкъщи (с право или по принуда), затова пък се увеличиха *стриймिंगите*. Едно излъчване в интернет на концерт по никакъв начин не може да се мери с преживяването на живо, но поне е някакъв заместител. „В залата, обаче, се появиха нови хора, които не бяхме виждали преди“<sup>7</sup>.

**За младите и обучението им от практиката:** Артистите трябва да имат време и желание да дадат част от своето „можене“ на младите. Така може би **ще се върне интересът** на студентите, не само да вземат диплома, а и да бъдат истински музиканти. ... Прочетох в една статия от XIX век, че класическата музика ще отмре, защото публиката ѝ е застаряваща. Но ето, че век и половина по-късно, още сме тук. ... Във Виена **аз научих най-много от концертите в „Музикферайн“ и в операта**. Още през първата година проф. Карл Остерайхер дойде при мен с един топ билет за различни концерти и ми каза: „*Ти ще ставаш диригент, а това са места, от които се вижда лицето на диригента*“. През деня учех в Академията, а вечерта учех какво правят най-големите – Абадо, Джулини, Мути, Мета, Озава, Шолти. Имаше произведения, които смятах за неинтересни, но през погледа на големите диригенти се влюбих в тях. Започнах да мечтая и аз да ги направя.

**Кои композитори бих включил в един въображаем Открит урок по музика за всички деца, за да ги спечелите за каузата на красотата на класическата музика. От българските композитори бих започнал с Веселин Стоянов. Защото малко хора влизат в залата, четейки името му на афиша, но всеки, който чуе музиката му, бърше тайно сълзите си на гордост, че е българин. Не бих пропуснал и Владигеров. Ако искам да ги накарам да се смеят, може да им изсвирих и Концерта за смях на Виктор Чучков. Макар че, трудно**

<sup>7</sup> Интервю на Найден Тодоров със Светлана Димитрова – БНР в Култура. <https://kultura.bg/article/818-kak-se-sybuzhda-empatiyata-razgovor-s-naiden-todorov>

може да се намери актьор, който да замести гениалния Иван Балсамджиев. И чуждите автори могат да ги впечатлят. Можем да им посвирим от Уестсайдска история на Бърнстейн. Или темата на Одета от Лебедово езеро на Чайковски. Или Валса на цветята. Не мога да ги изброявам. Много са. Безброй. И в личен план понякога ми е тъжно, че не мога да застана на пулта и да ги издирижирам всичките. По много пъти. Или пък просто да ги слушам. Но животът не би бил достатъчно дълъг затова.

**За музикалния смисъл.** Той изисква много тежка подготовка, която съвсем не се ограничава само с изучаваните в университета музикални предмети. Вероятно по тази причина, много от онези диригенти, които днес наричаме „големи“, са доста всестранно развити личности, чиито интереси и познания надскачат сериозно собствената им област на професионална изява. А за огромно съжаление на младите диригенти, освен необходимите познания от областта на музиката, физиката, историята, философията, психологията, или педагогиката, за откриването на смисъла и дълбокото послание на много от произведенията на големите майстори, **се изисква и сериозен житейски опит**, защото той носи със себе си друг вид (себе-)познание, което няма как да прочетем в учебниците. Съответно, за голямо съжаление на опитните в живота и музиката диригенти, натрупаният опит често води до рутината, която също е една сериозна пречка за откриването, осмислянето и предаването на това послание. В този смисъл, може би една от най-трудните задачи за диригента е да **придобие мъдрост през годините, без да загуби своята душевна „младост“**. Друг, особено тежък проблем, е свързан със самоидентификацията на диригента. За да може да наложи своите виждания за музикалното произведение, той трябва да притежава изключително силно его, което да противостои на външни влияния по време на работния процес; същото това его, обаче, е основна пречка за вникването в смисъла на музиката, където Азът ни просто трябва да се претопи. Затова има случаи, в които можем да кажем – „това е диригентът, изпълняващ произведението Х“, но не и „това е идеята на произведението Х, най-ясно преведена от автора към слушателя“. Факт е също така, разбира се, че

**различният житейски опит на различните диригенти им отваря различни прозорци към същността на произведението** и аз съм си задавал неведнъж въпроса, как би изглеждало дадено произведение, ако можем да виждаме не само частици от неговата същност през различните отворени прозорци, **а успеем да го усетим в абсолютната му цялост**, без каквито и да било прегради.

**За ролята на музиката в обществото.** Музиката има двойна роля. От една страна, тя е средство за забавление, от друга страна, е средство за предаване на сериозни идеи и послания. Всъщност, музиката е като всеки друг език – може да служи, както за сериозни научни дискусии, така и за ежедневна и улична комуникация между хората. В Австрия професионалистите делят музиката на два основни вида: „U-Musik“ и „E-Musik“. Едното произлиза от думата за „забавление“ (Unterhaltung), а другото е обозначение на „сериозния“ жанр (Ernst). В този смисъл, аз самият не намирам никакви проблеми в това музикалните жанрове да бъдат смесвани, дотолкова, доколкото остава ясно, че става въпрос за хибрид, който не трябва да се отразява на развитието на „чистите“ форми.

**За елитарността на класическата музика.** Трябва ли да се стремим към популяризиране и по-широка аудитория на симфоничните концерти? *И едното, и другото. Още преди векове музиката се е деляла на такава за „елита“ и от друга страна – за народа. И няма начин да се определи коя е по-хубава. Носят различен заряд и различно послание със себе си. Затова и в структурата на новия сезон на Софийската филхармония могат да се забележат някои особености – има цикли за сериозните меломани, има и за младежката публика, има и такива за хората, които по-рядко и дори случайно биха попаднали в концертната зала. Не случайно сме нарекли един от циклите Извън петолиннето, защото това, което ще чуят хората, които посетят тези концерти, няма да бъде класическа музика в общоприетия смисъл. Или в някои от случаите ще бъде класическа музика, поднесена по начин, който да я направи едва ли не неразпознаваема.*

**Най-невероятното свойство на езика „музика“ е неговата многопластовост.** Една от най-силните страни на симфоничната

музика (която ме и привлича толкова много към нея) е разнообразието на тембри от различните инструменти, обединени в общата хармония на оркестъра. Може би това е и онази скрита причина за много от големите музиканти да продължават отново и отново да изпълняват дадено произведение, **опитвайки се да „пробият“ до следващото ниво.** Интересно е да се наблюдава дори и в публиката, как за едни музиката е просто някакъв сбор от звуци, който трябва да изтърпят, защото е модерно; за други тя е средство за забавление; трети намират в нея отдушник за емоционалните си преживявания и посещават концерти, за да почувстват някаква, необходима им емоция; за четвърти музиката е интелектуално упражнение – не бива да забравяме, че тя се гради върху математическите закони и, всъщност, е много интересно да се наблюдават „формулите“ на различните композитори; за пети тя е огледало на социално-историческите дадености по времето, когато е била написана и чрез нея могат да се правят изводи за обществото по времето, когато е живял композитора; за една шеста група хора, музиката е преподавател на философски идеи, понякога подпомогната с текст, друг път – достатъчно ясна и изразителна и без допълнителни средства; а за една малка група хора, музиката е и начин за общуване на директно ниво между хората, без ограниченията на езика, тялото или социалната среда.

**За културата и музиката.** Точно културата създава усещането ни за стабилност, за да можем да „полетим в небето“, без да се самоунищожим при опита за скок. Вярвам, че във време, когато не само националната, но и чисто социалната идентичност са застрашени, музиката е едно от онези средства, които могат най-много да ни помагат в борбата за оцеляване на човешката ни същност.

*Смятам, че всяка дума на Найден Тодоров е изключителна. Вниквайки в смисъла им, можем да почувстваме посланията в тях и да станем по-добри. Да сме по-мотивирани и по-устойчиви на трудностите по пътя към голямата музика. Защото КАУЗАТА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА заслужава пълна отдаденост и свръхусилия за да достигне до следващите поколения.*

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Софийска филхармония [онлайн]. [прегледан на 09 октомври 2023]. Достъпен на: <https://sofiaphilharmonic.com/sofiiska-filharmonia/systavi/> [*Sofiyska filharmonia* [onlayn]. [pregledan 09 oktombri 2023]. Dostapen na: <https://sofiaphilharmonic.com/sofiiska-filharmonia/systavi/>]
- ТОДОРОВ, Найден и Диляна ДИМИТРОВА, 2021. Музиканти от цял свят искат да живеят в България днес [Интервю]. *Площад Славейков* [онлайн]. 13 март [прегледан 09 октомври 2023] Достъпен на: <https://www.ploshtadslaveikov.com/najden-todorov-muzikanti-ot-tsyal-svyat-iskat-da-zhivayat-v-balgariya-dnes/> [TODOROV, Nayden i Dilyana]
- ДИМИТРОВА, 2021. Muzikanti ot tsyal svyat iskat da zhivayat v bulgaria dnes [Intervyu]. *Ploshtad Slaveykov* [onlayn]. 13 mart [pregledan 09 oktombri 2023] Dostapen na: <https://www.ploshtadslaveikov.com/najden-todorov-muzikanti-ot-tsyal-svyat-iskat-da-zhivayat-v-balgariya-dnes/>
- ТОДОРОВ, Найден и Кремена НИКОЛОВА, 2018. Найден Тодоров, за когото Не не е отговор [Интервю]. *Жената днес* [онлайн]. 21 септември [прегледан 09 октомври 2023]. Достъпен на: <https://www.jenatadnes.com/hora/naiden-todorov-za-kogoto-ne-ne-e-otgovor/> [TODOROV, Nayden i Kremena NIKOLOVA, 2018. Nayden Todorov, za kogoto Ne ne e otgovor [Intervyu]. *Zhenata dnes* [onlayn]. 21 septemvri [pregledan 09 oktombri 2023]. Dostapen na: <https://www.jenatadnes.com/hora/naiden-todorov-za-kogoto-ne-ne-e-otgovor/>]
- ТОДОРОВ, Найден и Мая ФИЛИПОВА, 2017. В изкуството няма място за изрази като „най-добър“ [Интервю]. *Impressio* [онлайн]. 2 октомври [прегледан 09 октомври 2023]. Достъпен на: <https://impressio.dir.bg/interview/dirigentat-nayden-todorov-v-izkustvoto-nyama-myasto-za-izrazi-kato-nay-dobar> [TODOROV, Nayden i Maya FILIPOVA, 2017. V izkustvoto nyama myasto za izrazi kato „nay-dobar“ [Intervyu]. *Impressio* [onlayn]. 2 oktombri [pregledan 09 oktombri 2023]. Dostapen na: <https://impressio.dir.bg/interview/dirigentat-nayden-todorov-v-izkustvoto-nyama-myasto-za-izrazi-kato-nay-dobar>]
- ТОДОРОВ, Найден и Милена ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА, 2022. Музиката създава усещането да полетим в небето. В: *Послания за музиката: Интервюта и избрани текстове*. Идея, състав, предг. и интервюта Милена ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА, теорет. увод и науч. ред. Георги ФОТЕВ. София: Нов български университет, с. 31-34. ISBN 978-619-233-220-4. [TODOROV, Nayden i Milena ShUSHULOVA-PAVLOVA, 2022. Muzikata sazdava useshtaneto da poletim v nebetto. V: *Poslania za*

*muzikata: Intervyuta i izbrani tekstove*. Ideya, sastav, predg. i intervyuta Milena ShUShULOVA-PAVLOVA, teoret. uvod i nauch. red. Georgi FOTEV. Sofia: Nov balgarski universitet, s. 31-34. ISBN 978-619-233-220-4.

ТОДОРОВ, Найден и Светлана ДИМИТРОВА, 2021. Как се събужда емпатията [Интервю]. *Култура* [онлайн]. юни [прегледан 09 октомври 2023]. ISSN 0861-1408.

Достъпен на: <https://kultura.bg/article/818-kak-se-sybuzhda-empatiyata-razgovor-s-naiden-todorov> [TODOROV, Nayden i Svetlana DIMITROVA, 2021. Kak se sabuzhda empatiyata [Intervyu]. *Kultura* [onlayn]. yuni [pregledan 09 oktomvri 2023]. ISSN 0861-1408.

Dostapen na: <https://kultura.bg/article/818-kak-se-sybuzhda-empatiyata-razgovor-s-naiden-todorov>

# СЪВРЕМЕННИ ЕЛЕКТРОНИЦИ – ЖАН-КЛОД РИСЕ И СИМО ЛАЗАРОВ – ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ НА МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ

РОСИЦА БЕЧЕВА<sup>1</sup>

## MODERN AUTHORS OF ELECTRONIC MUSIC – JEAN-CLAUDE RISSET AND SIMO LAZAROV – SOME ASPECTS OF MUSICAL THINKING

ROSITSA BECHEVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Настоящият доклад насочва вниманието към творческата лаборатория на двама съвременни композитори, работещи в сферата на електронната музика – френския композитор Жан-Клод Рисе (1938 – 2016) и българския Симо Лазаров (1948). Професионалните им пътища се пресичат. Въз основа на описани и реализирани техни проекти, както и на теоретичната изследователска и критическа рецепция на тяхното творчество, се коментират някои аспекти на музикалното им мислене и звуковата им естетика. Представените анализи и изводи имат за цел да насочат вниманието към композиторските идеи и подходи на технологично и художествено ниво като темата е отворена за бъдещи по-конкретни проучвания.

**Ключови думи:** музикално мислене, звукова естетика

<sup>1</sup> **Росица Бечева** е доцент, доктор, в департамент „Музика” на Нов български университет, София; e-mail: rbecheva@nbu.bg

<sup>2</sup> **Rositsa Becheva** is an Associate Prof. Dfctor in Department of Music, New Bulgarian University, Sofia; e mail: rbecheva@nbu.bg

**Abstract.** This paper focuses on the creative laboratory of two contemporary composers working in the field of electronic music – the French composer Jean-Claude Risset (1938 – 2016) and the Bulgarian composer Simo Lazarov (1948), whose professional paths have crossed, leading to the creation of a new genre. On the basis of their described and implemented projects, as well as theoretical research and critical reception of their work, some aspects of their musical thinking and sound aesthetics are being discussed. The analyses and conclusions presented are intended to draw attention to the composers' ideas and approaches on a technological and artistic level, as the topic is open to more specific research in the future.

**Keywords:** musical thinking, sound aesthetic

Настоящият доклад се явява продължение на изследванията ми, свързани с областта на електронното звукоизвличане и интерпретацията. Идеята за темата на доклада възникна във връзка с участието ми като изпълнител в концерт, на който бяха представени произведения от съвременни композитори, между които творби от съвременни електроници – Жан-Клод Рисе и Симо Лазаров. Предпоставка за размисъл и желанието да бъдат открити индивидуални художествени решения, както и аналогични подходи, беше не само фактът, че двамата композитори са знакови имена в областта на електронната и компютърната музика, а че техните творчески пътища се пресичат в определен момент. Докладът не претендира за изчерпателност.

Известно е, че дигиталната ера и навлизането на компютърните технологии в музиката доведоха до промени, по отношение на структурирането на музикалната композиция и използваният звуков материал, търсенията и иновациите в областта на звука.

Жан-Клод Рисе [Risset, 2016] е френски композитор с пионерски принос към компютърната музика. Роден е в Le Puy-en-Velay на 18 март 1938. Учи композиция (при Андре Жоливе) и пиано в École Normale Supérieure de Paris от 1957 до 1961. Учи също математика и физика, а през 1967 получава и докторска степен (Doctorat

ès Sciences). Композитор на инструментална, вокална и електроакустична музика, почетен член на Международната конфедерация за електроакустична музика. Експериментите и търсенията му по отношение на електронния звук, „го отвеждат“ през 1964 в Ню Джърси, в *Bell Labs* лабораторията, където той започва да използва софтуера MUSIC IV на Макс Матюс за цифрово пресъздаване на звуците на медни духови инструменти. Прави цифрови записи на тропети и изучава тембралната им характеристика, използвайки инструменти за анализ на техния спектър. Прави първите експерименти върху различни техники за синтез, между които FM синтез. Става директор на компютърния департамент на IRCAM (Института за изследване на акустиката и музиката) в Париж от 1975 до 1979 година.

В обсега на теоретичните изследвания на Рисе са проблемни теми като анализ и реконструкция на компютърната музика, изпълнение на електронна музика на живо, възприятието на музикален звук и сетивната естетика. [Risset, 2015]

В статията за Рисе на Питър Кирн (Peter Kirn): „*Jean-Claude Risset, who reimagined digital synthesis, has died*“ от 22 ноември 2016 четем следното: „И в свят, който заплашва да бъде „пост-истина“, Рисе беше композитор, който не спираше да твърди, че разбирането на възприятието е необходимо за създаване на изкуство.“ [Kirn, 2016]

Във видеоматериала (видеолекция) от 17.3.2011 „*Music is meant to be heard: Perception is central in (my) computer music*“ [Risset, 2012], Жан-Клод Рисе представя своята концепция за музиката и музикалното възприятие, за възможностите, които дигиталните технологии предоставят за изграждането на пространствени ефекти в композицията, за идеята за създадената от него през 1968 оригинална звукова илюзия *безкрайно глисандо* – *Shepard-Risset glissando* (с пространствен ефект) – определяно от композитора като глисандо вървящо едновременно в посока нагоре и надолу, базирано на създадената през 1964 от Роджър Шепърд *endless chromatic scale* (12 степенна безкрайна хроматична скала). Обект на композиторското внимание са и въпроси, свързани с процесирването на музика, анализа и синтез на електронен звук и неговото компютърно упра-

вление. (В подкрепа на казаното са посочените графични и звукови примери). *Shepard-Risset glissando* е обект на анализ в редица изследвания на автори работещи в различни области<sup>3</sup>.

Звуковата илюзия Risset Rhythm/Risset beat (Tempo Circularity) [Audio Illusion: Risset beat, 2020], създава усещане за безкрайно ускоряващ се ритъм, за непрекъснато променящи се темпа.

За мен с особена важност е публикацията от 1969 „An Introductory Catalogue Of Computer Synthesized Sounds“ [Risset, 1969] на Жан-Клод Рисе, в която композиторът представя описания на 25 примера за звуци, генерирани от компютър, с помощта на програмите Music V на Max Mathews. В допълнение към кода на Music V има резюмета на английски, заедно с диаграми. През 1971 материалът е публикуван в списанието *Perspectives of New Music*.

По отношение на своята творческа природа и търсения, композиторът споделя следното: „Преди да работя в IRCAM, бях в Съединените щати; местих се петнадесет пъти. Останах в Марсилия, където се чувствам най-силно вкоренен. Преди всичко, заради морето. Това завладяващо, открито пространство, където човек може да общува, мечтае да отиде отвъд. Имам номадска страна, не обичам да се установявам в една дисциплина. Навигирам между наука, изследвания и музика. В самата музика харесвам смесицата от жанрове, звуци – акустични или синтетични. Харесвам произведения, които смесват звуци и жанрове.“ [Risset, 2000/2]

Композиция с електроника в реално време е „Variants For Violin And Signal Processing“ /Variants For Violin & Electronics (1995) на Жан-Клод Рисе, посветена на цигуларя Мари Кимура. Заглавието се отнася до трансформациите на звуци на цигулка, произведения в реално време и тяхната цифрова обработка. Ехото и реверберацията изграждат нов пласт.

Каталогът на произведенията на Рисе включва повече от 70 творби – около 15 произведения за фиксирани медии (произведени от Bell Laboratories, IRCAM), акустична музика, около 20 инструментални пиеси и 35 музикални произведения „mixed music“ (смесена

---

<sup>3</sup> Вж.: [Mursic RA, Riecke BE, Apthorp D, Palmisano S, 2017], [Vernooij E, Orcalli A, Fabbro F, Crescentini C., 2016]

музика) – някои с електроника в реално време – среда, на която той посвещава голяма част от творческата си енергия. След кончината на композитора през ноември 2016, по искане на семейството, лабораторията PRISM се заема с инвентаризацията и дигитализирането на архивите на композитора и изследовател Жан-Клод Рисе – член-основател на лабораторията PRISM. [Risset, 2000/2]

Основоположникът на електронната музика в България Симо Лазаров, понастоящем професор и доктор по музикознание, почетен професор на Нов български университет, работи в няколко направления, обединявайки творческите си дейности: композиране и изпълнение на оригинална електронна, електроакустична и компютърна музика, студийна и концертна дейност у нас и в чужбина, участие в наши и чужди фестивали и конкурси за електроакустична музика, както и създаване на първите български фестивали за електронна музика и мултимедия. Преминавайки през различни етапи на инженерното си и музикално образование, Лазаров специализира в електронни студиа в Европа, изучава курсове по композиция при Пиер Булез в IRCAM – Париж. В IRCAM Париж е и запознанството му с Жан-Клод Рисе (през 1990): „През годините няколко пъти посещавах IRCAM, овладявайки тънкостите на компютърната композиция и работейки с най-мощния за времето си компютър – PDP11, помещаващ се в цяла зала. И Пиер Булез, и другите преподаватели бяха изключителни, а естественото им държание и ерудиция не можеше да не се отрази на бъдещите ми творчески идеи.“ [Лазаров, 2020:133] „Жан-Клод – математик и програмист в IRCAM ни обясняваше приложенията и възможностите на компютрите PDP11/40 и PDP11/35. С тези компютри е възможно да се схематизира, анализира и синтезира всяко музикално произведение, то да се превърне във видеоизображение на нотни редове и със съответното нотно писмо да се проследи музикалното му развитие.“ [Лазаров, 2020:135]

В периода 1999-2022 Симо Лазаров прави специализация в International Electroacoustic Institute-Bourges, France. Специализациите по електронна, електроакустична и компютърна музика в световни водещи студиа и центрове са от голямо значение за изграждането на изпълнителя и композитор Симо Лазаров и задъл-

бочаването на неговите познания в областта технология-музика. Автор на творби в различни жанрове, той създава композиции в областта на електронната, електроакустичната и компютърната музика. Експериментите му в полето на електронния звук, пространствената музикална композиция, *live electronic* продължават и до днес. Използваният от Симо Лазаров през 2005 иновативен метод за управление на синтезатор чрез лазерна арфа – на концерта по случай 70 години БНР, включва ръководство чрез МИДИ, с участието на синтезатор и компютър.

На 20 октомври 2022, на форум „Нова българска музика“ в зала „Филип Кутев“ на Съюза на българските композитори, се състоя премиера на шестата пиеса от цикъла „Темброви фантазии“ на Симо Лазаров – Композицията „Темброви фантазии № 6“ – за две виолончело и електроника. Участници в изпълнението са: проф. Анатоли Кръстев (виолончело), Тодор Иванов (виолончело), проф. д-р Симо Лазаров (автор), доц. д-р Росица Бечева (електроника). В тази електроакустична музикална творба, композиторът се обръща към тембровото пространство и акустичните особености на залата на СБК, с идеята за пърформанс, който да бъде осъществен със средствата на *live electronic*. За целите на изпълнението на живо се използват озвучителна и мониторна система за звук. Дигиталните манипулации върху звука – ехо, реверберация, закъснения, създават допълнителни текстури, нови нюанси в звуковата картина, което оказва влияние върху музикалните възприятия на слушателите.

В заключение бих искала да отбележа, че представените анализи и изводи, имат за цел да насочат вниманието към звуковата естетика, композиторските идеи и подходи на технологично и художествено равнище. Темата е с отворен край.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

ЛАЗАРОВ, Симо, 2020. *70 случки с усмивка от сцената и зад сцената на електронната музика в България*. София: Ковачев прес ООД. ISBN 978-619-7400-88-5. [LAZAROV, Simo, 2020. *70 sluchki s usmivka ot stsenata i zad stsenata na elektronnata muzika v Bulgaria*. Sofia: Kovachev pres OOD. ISBN 978-619-7400-88-5.]

- Audio Illusion: Risset beat (infinite tempo change). *Youtube* [online]. 27.03.2020 [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=VR06wf2LF5o>
- Jean-Claude Risset fonds. *PRISM* [online]. November 21, 2016 [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://www.prism.cnrs.fr/en/resources/jean-claude-risset-fonds/>
- KIRN, Peter, 2016. Jean-Claude Risset, who reimagined digital synthesis, has died. *CDM* [online]. November 22, 2016 [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://cdm.link/2016/11/jean-claude-risset-reimagined-digital-sound-europe-abroad/>
- MAREK, 2016. Jean-Claude Risset. *International Confederation of Electroacoustic Music – CIME* [online]. Nov 28, 2016 [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://www.cime-icem.net/jean-claude-risset-18-03-1938-21-11-2016/>
- MURSIC, R. A, B. E. RIECKE, D. APTHORP, and S. PALMISANO, 2017. The Shepard-Risset glissando: music that moves you. *Exp Brain Res* [online]. vol. 235(10), pp. 3111-3127 [viewed December 12, 2022]. Available from: doi: 10.1007/s00221-017-5033-1
- RISSET, Jean-Claude, 1969. *An Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds* [online]. Bell Telephone Laboratories, Murray Hill, New Jersey. [viewed December 12, 2022]. Internet Archive. Available from: <https://archive.org/details/an-introductory-catalogue-of-computer-synthesized-sounds>
- RISSET, Jean-Claude, 2012. Music is meant to be heard: Perception is central in (my) computer music – CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music. *Youtube* [online]. [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=nOv30rHV7Ds&t=203s>
- RISSET, Jean-Claude, 2015. Recollections and Reflections on Organised Sound. *Organised Sound* [online]. vol. 20(01), pp.15-22 [viewed December 12, 2022]. Available from: DOI: 10.1017/S1355771814000375
- RISSET, Jean-Claude, 2002. La Pensée de Midi, *PRISM* [online]. vol.2, (2), p.66 [viewed December 12, 2022]. Available from: <https://www.prism.cnrs.fr/en/resources/jean-claude-risset-fonds/>
- VERNOOIJ, E., A. ORCALLI, F. FABBRO, and C. CRESCENTINI, 2016. Listening to the Shepard-Risset Glissando: the Relationship between Emotional Response, Disruption of Equilibrium, and Personality. *Front Psychol* [online]. Mar 4, vol. 7, p. 300 [viewed December 12, 2022]. Available from: doi: 10.3389/fpsyg.2016.00300; <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26973584/>

# ЗА ПЪРВОТО БЪЛГАРСКО МУЗИКАЛНО СПИСАНИЕ „ГУСЛА“

РОСИЦА ДРАГАНОВА<sup>1</sup>

## ABOUT THE FIRST BULGARIAN MUSIC MAGAZINE „GUSLA“

ROSSITSA DRAGANOVA<sup>2</sup>

**Резюме.** През 1891 излиза първият (единствен) брой на първото българско списание за музика – „Гусла“. Негов главен редактор е видният просветен и музикален деец от ранната следосвобожденска епоха Георги Байданов (1853 – 1927). Изданието е насочено към широк кръг читатели – педагози, ученици, музиканти-любители. Представява интересен и значим документ, разкриващ нагласите и основните идеи, които вълнуват дейците на активно формиращата се по това време българска музикална култура.

**Ключови думи:** Георги Байданов, музикално образование, неравноделни размери, „Болгарский роспев“

**Summary.** In 1891 the first (and only) issue of the first Bulgarian music magazine – „Gusla“ was published. Its editor-in-chief was Georgi Baidanov (1853-1927), a prominent enlightener and music scholar of the early post-liberation era. The publication is aimed at a wide range of readers – teachers, students, amateur musicians. It is an engaging and meaningful document, revealing

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

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

the attitudes and the main ideas that excited the activists of an emerging at that time Bulgarian musical culture.

**Keywords:** Georgi Baydanov, musical education, irregular meters, „Bolgarskiy rospev“

Първото българско списание за музика „Гусла“ е отпечатано от Печатница „Единство“ на Никола Ф. Чипев – брат на известния книжар и издател Тодор Ф. Чипев. Това е същата печатницата, която реализира година по-рано първото издание на известния „Кратък учебник по музиката“ на главния редактор на списанието Георги Байданов. Но ако учебникът претърпява няколко издания [Байданов 1890; Байданов 1897 и др.] и повлиява съществено върху развитието на българското образование в края на XIX век (вж. повече в [Драганова 2022, стр. 33-34])<sup>3</sup>, от списанието, за съжаление, излиза само един брой с дата януари 1891 г. Представява брошура, включваща титул, 16 страници с преводни и оригинални статии и нотно приложение от 15 страници<sup>4</sup>. Разделът с ноти разкрива както репертоарните предпочитания, така и кръга от спомоществатели на Георги Байданов в отговорното начинание – Емануил Манолов (1858/1860 – 1902), Карел Йермарж (1868 – 1921), както и композитора от Киев Николай/Микола Лисенко (1842 – 1912).

Какви текстове са включени в броя? Уводната редакционна статия е посветена на въпросите за нуждата и перспективите на музикалното образование у нас в условията на подем на интереса към музикалното изкуство [Гусла 1891, с. 1-3]. Посочват се трудностите, съпътстващи начинанието – липсата на опит и достатъчно подготвени сътрудници, недоверието и пренебрежението, способни

---

<sup>3</sup> Вж. повече в ДРАГАНОВА, Росица, 2020. За първите български учебници по музика и сборници с детски и училищни песни. – *Млад научен форум за музика и танц: Конференция с международно участие*, бр. 14, с. 33-44.

<sup>4</sup> Приложението включва: „Тържествен марш“ за пиано и романса „Оплакване“ за соло баритон и пиано от Емануил Манолов, „Вечерна песен“ за цигулка и пиано от Карел Йермарж и арията „Прости ми, майко мила“ из операта „Черноморци“ от Николай/Микола Лисенко (1842 – 1912), както и „Китчица от български македонски песни“ на Франьо Кухач (1834 – 1911), преработена за смесен хор от Байданов.

да „убият всяка благородна инициатива“. Като отговор на отправените „клевети и ругания“ веднага след това е поместено писмо от композитора Лисенко, в което той благодари за възможността да сътрудничи на изданието и подкрепя „полезната инициатива“ [Гусла 1891, с. 3].

Първата основна статия в списанието е преводна – „Значението на пеенето“ от немския композитор, педагог и теоретик на музикалната форма Адолф Б. Маркс (1795 – 1866). В подбраният откъс се разгръща характерната за времето аргументация за ролята на хоровото пеене като „необходима част от общото образование“ на младежта [Гусла 1891, с. 4-5]. Важно допълнение представлява редакционният коментар към превода, посветен на негативните нагласи и съществуващата пасивност, които трябва да преодолеят българските просветни дейци от епохата: „да осмиват това, що имаме, намери щат се много, повече от колкото трябва; но да разберат защо това е така, а не другояче, могло ли е да не бъде така и как може да се поправи злото, – това те мислят, че е работа на други. С подобен критически дух се отличават особено тези младежи, които са имали случай да проживеят някоя и друга година в Европа и да видят до какво развитие е достигнала музиката там. Но забравят тези Г-да, че всичко хубаво, което са виждали и чули там, не е паднало готово от небето, не е дело само на правителствата, а е достигнато с общи и дълговременни усилия на всички (к. м. – Р. Др.), и особено на тези, които са имали чест по рано да се издигнат над общото равнище на народа“. Тази прогресивна за времето си позиция за ролята на обществото и в частност на неговата най-образована прослойка се допълва от категорична защита на ценността на българската народна песен, с която завършва редакционният коментар: „Срамно е наистина да слушаш как повечето от тях се гаврят даже с чисто-народните ни мелодии, тези мелодии, в които като в огледало се отразява „скръбта и меланхолията, историята на петвековните страдания на народа“. Но стига за сега; в идущий брой ние ще разгледаме по обширно този въпрос“ [Гусла 1891, с. 5].

За съжаление, до продължение на темата в следващ брой така и не се достига. Горните редове обаче са своеобразно потвърждение, че автор на коментара наред с някои други текстове в „Гусла“

е именно Георги Байданов. Известният педагог и учебникар е сред първите български музиканти, които разбират в дълбочина спецификата на „неправилните тактове“ и настоява за прецизното записване на народните мелодии. Така например, според него Карел Махан е нотирал неправилно в размер 3/8 една от песните в своя учебник за IV и V клас – „От планина слиза, мамо, младо овчарче“, докато тя трябва да се запише в 7/16, защото трето ѝ време е удължено [Байданов 1901а, с. 9]. При това Байданов говори за съществуването „в голямо изобилие на мерките 7/16 и 9/16“ в текст от 1901 г., тоест по време, когато в своята практика записвачите използват основните мерки (преимуществено със знаменател 8), както отбелязва и Тодор Тодоров в изследването си за развитието на музикалната ни фолклористика [Тодоров 1981, с. 61].

На страниците на „Гусла“ са поместени още две преводни компилации, чиито автори обаче остават неизвестни. Това са: „Поглед върху развитието на музиката у разните народи“ [Гусла 1891, с. 8-9], която представя ускорено и доста общо историята на музиката от древността до XIX век, поставяйки акцент (отново) върху нейната възпитателна роля, и „Историята на музиката от старо време“ [Гусла 1891, с. 10-12]<sup>5</sup>, която разказва малко по-подробно основните музикални сюжети в старогръцката митология. Впрочем точно в същата 1891 г., когато тези изцяло компилативни текстове са публикувани в „Гусла“, у нас се установява вече споменатият чешки педагог, публицист и композитор Карел Махан (1867 – 1935). Непосредствено след това той пише няколко проблемни статии, в които задълбочено, служейки си с широка аргументация, коментира ролята на различни музикалноисторически пластове за формирането и спецификата на народната ни музика (Вж. например Махан 1895, с. 90-96, Махан 1896, с. 82-89 и др.)<sup>6</sup>. Но това е така, защото текстовете на чешкия музикант са продукт на друг тип подготовка и натрупвания, както и на способността му за теоретично осмисляне на процесите, което остава изключение през описвания период.

---

<sup>5</sup> Тук поне научаваме името на преводача – Мирчо.

<sup>6</sup> Вж. например МАХАН, Карел, 1895. Персо-арабски мотиви в българските напеви. – В: *Български преглед*, кн. 8, с. 90-96; МАХАН, Карел, 1896. Византийска музика. – В: *Български преглед*, год. III, кн. 6, с. 82-89 и др.

Друга тема в списанието обаче решително изпреварва времето си. Тя ще се превърне в обичайна за българската музикална публицистика в началото на ХХ век, когато водещи членове на създадения през 1904 г. Български музикален съюз, сред които и Байданов, подготвят поредица от материали за различни аспекти и проблеми на църковната ни музика (по този въпрос вж. по-подробно Венкова 2022, с. 88-110)<sup>7</sup>. Ето защо, независимо че централната статия със заглавие „Църковно-славянски напев“ [Гусла 1891, с. 5-8] представлява по същество превод на първите страници от книгата за „Българският роспев“ на руския протойерей Иван Вознесенски (1838 – 1910), тя се оказва много важна за бъдещото развитие на темата, доколкото поставя за първи път въпросите, от които сякаш израства дискусията за църковно-служебната ни практика. В тази връзка важно е да се отбележи и следното – издадената в Киев книга на Вознесенски, която представлява втора част от по-крупно проучване на музиката на православната руска църква, е датирана от същата 1891 г., когато излиза и броят на „Гусла“ [Вознесенски 1891]. Очевидно книгата на Вознесенски бързо попада у Байданов, който през 1899 г. прави и по-обемен превод на текста, в който включва и авторски разсъждения, и някои важни допълнения. Публикува компилацията като своя книга [Байданов 1899], което по-късно е било определяно и като плагиатство. Ако въвеждам този факт в настоящата статия обаче, то не е за да коментирам проблема за размитите граници между авторството и превода в конкретния пример (вж. по-подробно Куюмджиев 2011, с. 101-112)<sup>8</sup>, а по-скоро за да акцентирам върху бързината на разпространение на идеите и тяхното интегриране в следосвобожденската епоха, за което несъмнено изиграва роля и активната просветителска и публицистична дей-

<sup>7</sup> По този въпрос вж. по-подробно ВЕНКОВА, Стефка, 2022. Българският музикален съюз в контекста на културните процеси от първата половина на ХХ век – идеи и реализации. ИИИЗк, ръкопис, с. 88-110.

<sup>8</sup> Вж. по-подробно КУЮМДЖИЕВ, Юлиан, 2011. „Няколко думи върху техническото устройство и произхождението на българския черковен напев“ от Георги Байданов – превод и авторство. – В: *Пролетни четения. Нац. среща на преподаватели по история на музиката и муз. фолклор в средните и висши уч. заведения и преподаватели по музика в СОУ*. София, 6-8 апр. 2011. София: Марс 09, с. 101-112.

ност на Байданов.

В броя е заделено място и за хроника и рецензиране на концертни прояви [Гусла 1891, с. 12-13]. Публикуван е отзив (подписан с псевдонима „Бемолъ“) за концерт на Емануил Манолов и неговите качества като флейтист, който най-вероятно също е подготвен от Байданов в качеството му на редактор на изданието<sup>9</sup>. Утвърденият педагог очевидно е притежавал вкус към актуалното, към откритието, което го тласка и към издаването на първото списание за музика в България. Този усет към новите, оригинални явления в практиката определя и включването на рубриката „Новости“ [Гусла 1891, с. 14-15]. В нея откриваме две интригуващи, информативни дори и днес заглавия. Дописката „Клавиатурата на Янкò“ е посветена на откритието на Паул фон Янкò (1856 – 1919) – инженер и пианист от унгарски произход. През 1882 г. той патентова симетрична клавиатура с шест реда клавиши, която предизвиква значителен интерес сред пианистичната общност – за нея се пишат етюди, организирант се лектории и концерти, провеждат се обучения. Изобретението на Янкò повлиява и върху усъвършенстването на съвременния акордеон. Описано е подробно в Римановия Музикален лексикон [Riemann 1899, р. 392]. Вторият текст – „Японските музикантки“, запознава читателя със спецификата на изпълнителската практика в една далечна култура. Дописката представя най-общо японските инструменти „шамизе“ (шамисен) и кото.

В заключение ще спомена, че уважаваният просветен и музикален деец запазва активното си отношение към проявите на прогресивното и в зрелите си години, когато много накратко публикува важни статии по актуални, дори „парливи“ теми, и така остава ясна следа в музикалнокултурното ни развитие на границата на XIX и XX век (вж. например Байданов 1901б, Байданов 1905, с. 4 и др.)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Същото предположение прави и Иван Камбуров в своята книга за Емануил Манолов [Камбуров 1934, с. 87].

<sup>10</sup> Вж. например БАЙДАНОВ, Георги, 1901б. Мнение по начина на преподаване пението в основното ни училище. Реферат четен в Учит. конференция в Ст. Загора на 12 май 1901 г. Стара Загора: Печатница „Ив. Гутенберг“; БАЙДАНОВ, Георги, 1905. По въпроса: нужен ли е учебник по пението? – В: *Музикален вестник*, № 5-6, с. 4 и др.

„Гусла“ излиза в един-единствен брой, но все пак подготвя почвата за появата на следващите важни издания от този период – редактираното от Карел Махан списание „Кавал“ и официалния печатен орган на Българския музикален съюз „Музикален вестник“.



## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАЙДАНОВ, Георги, 1890. *Кратък учебник по музиката за долните класове на гимназиите*. Ч. 1. Пловдив: Печатница „Единство“. [BAYDANOV, Georgi, 1890. *Kratak uchebnik po muzikata: za dolnite klasove na gimnaziite*. Ch. 1. Plovdiv – Sofiya: Pechatnitsa „Edinstvo“].
- БАЙДАНОВ, Георги, 1897. *Кратък учебник по музиката за долните класове на гимназиите и горний курс на основните училища*. Ч. I. 5 изд. Пловдив: Печатница „Единство“. [BAYDANOV, Georgi, 1897. *Kratak uchebnik po muzikata za dolnite klasove na gimnaziite i gorniy kurs na osnovnite uchilishta*. Ch. I. 5 izd. Plovdiv: Pechatnitsa „Edinstvo“.]
- БАЙДАНОВ, Георги, 1899. *Няколко думи върху техническото устройство и произхождението на българския черковен напев*. Пловдив: Печатница „Единство“. [BAYDANOV, Georgi, 1899. *Nyakolko dumy varhu tehni Cheskoto ustroystvo i proizhozhdenieto na balgarskiya cherkoven napev*. Plovdiv: Pechatnitsa „Edinstvo“.]
- БАЙДАНОВ, Георги, 1901a. *Българската народна песен – мисли, факти и пожелания*. Стара Загора: Печатница „Ив. Гутенберг“. [BAYDANOV, Georgi, 1901a. *Balgarskata narodna pesen – misli, fakti i pozhelaniya*. Stara Zagora: Pechatnitsa „Iv. Gutenberg“.]
- БАЙДАНОВ, Георги, 1901b. *Мнение по начина на преподаване пението в основното ни училище: Реферат четен в Учит. конференция в Ст. Загора на 12 май 1901 г.* Стара Загора: Печатница „Ив. Гутенберг“. [BAYDANOV, Georgi, 1901b. *Mnenie po nachina na prepodavane penieto v osnovnoto ni uchilishte: Referat cheten v Uchit. konferentsiya v St. Zagora na 12 may 1901 g*. Stara Zagora: Pechatnitsa „Iv. Gutenberg“.]
- БАЙДАНОВ, Георги, 1905. *По въпроса: нужен ли е учебник по пението?*. *Музикален вестник*, (5-6), с. 4. [BAYDANOV, Georgi, 1905. *По vaprosa: nuzhen li e uchebnik po penieto?. Muzikalen vestnik*, (5-6), s. 4.]
- ВЕНКОВА, Стефка, 2022. *Българският музикален съюз в контекста на културните процеси от първата половина на XX век – идеи и реализации* [ръкопис]. [VENKOVA, Stefka, 2022. *Balgarskiyat muzikalen sayuz v konteksta na kulturnite protsesi ot parvata polovina na XX vek – idei i realizatsii* [rakopis]].
- ВОЗНЕСЕНСКИЙ, Иван Иванович, 1891. *Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви*. *Болгарский роспев или напевы на „Бог Господь“ Юго-Западной Православной Церкви*. Ч. 2. Киев: Типография С. В. Кульженко. [VOZNESENSKIY, Ivan Ivanovich, 1891. *Osmoglasnyye rospemy trekh poslednikh vekov Pravoslavnoy Russkoy Tserkvi. Bolgarskiy rospев ili napevy na „Bog Gospod“ Yugo-Zapadnoy Pravoslavnoy Tserkvi*. Ч. 2. Kiyev: Tipografiya S. V. Kul'zhenko].

- Гусла, 1891. Първият български ежемесечен музикален журнал. Пловдив: Печатница „Единство“. [GUSLA, 1891. Parviy balgarski ezhemesechen muzikalen zhurnal. Plovdiv: Pechatnitsa „Edinstvo“].
- ДРАГАНОВА, Росица, 2020. За първите български учебници по музика и сборници с детски и училищни песни. В: *Млад научен форум за музика и тани; Конференция с международно участие*. (14), с. 33-44. ISSN 1313-342X. [DRAGANOVA, Rositsa, 2020. Za parvite balgarski uchebnitsi po muzika i sbornitsi s detski i uchilishtni pesni. V: *Mlad nauchen forum za muzika i tants: Konferentsiya s mezhdunarodno uchastie*. (14), s. 33-44 ISSN 1313-342X.]
- КАМБУРОВ, Иван, 1934. *Емануил Манолов*. София: Държавна печатница. [KAMBUROV, Ivan, 1934. *Emanuil Manolov*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa.]
- КУЮМДЖИЕВ, Юлиан, 2011. „Няколко думи върху техническото устройство и произхождението на българския черковен напев“ от Георги Байданов – превод и авторство. В: *Пролетни четения. Нац. среща на преподаватели по история на музиката и муз. фолклор в средните и висши уч. заведения и преподаватели по музика в СОУ*. София: Марс 09, с. 101-112. ISBN 978-954-2925-05-7. [KUYUMDZHIEV, Yulian, 2011. „Nyakolko dumi varhu tehnicheskoto ustroystvo i proizhozhdenieto na balgarskiya cherkoven napev“ ot Georgi Baydanov – prevod i avtorstvo. V: *Proletni cheteniya. Nats. sreshtha na prepodavateli po istoriya na muzikata i muz. folklor v srednite i visshi uch. zavedeniya i prepodavateli po muzika v SOU*. Sofia: Mars 09, s. 101-112. ISBN 978-954-2925-05-7.]
- МАХАН, Карел, 1895. Персо-арабски мотиви в българските напеви. *Български преглед*. (8), с. 90-96 [MAHAN, Karel, 1895. Perso-arabski motivi v balgarskite napevi. *Balgarski pregled*. (8), s. 90-96].
- МАХАН, Карел, 1896. Византийска музика. *Български преглед*. (6), с. 82-89. [MAHAN, Karel, 1896. Vizantiyska muzika. *Balgarski pregled*. (6), s. 82-89.]
- ТОДОРОВ, Тодор, 1981. *Българската музикална фолклористика до 9. IX. 1944*. София: БАН. [TODOROV, Todor, 1981. *Balgarskata muzikalna folkloristika do 9. IX. 1944*. Sofia: BAN.]
- RIEMANN, Hugo, 1899. *Dictionnaire de musique. Traduit d'après la quatrième édition par Georges Humbert*. Paris: Perrin et Cie.

# THE LANGUAGE OF MULTIMEDIA PRESENTATION

RUMJANA STEFANOVA<sup>1</sup>

## ЕЗИКЪТ НА МУЛТИМЕДИЙНАТА ПРЕЗЕНТАЦИЯ

РУМЯНА СТЕФАНОВА<sup>2</sup>

**Abstract.** The present study is devoted to one of the forms of visual communication – multimedia presentation, considered in semiotic terms as a sign system. A structural approach is used in the present consideration and the basic principles for transforming a sign system into a signifying one are presented, as well as the conditions it should meet. The study uses the principles of linguistic analysis as a basis, analysing semantically the form and meaning of each text. In this case, the presentation is analyzed as a text and a part of language. Following the analysis, the study concludes that multimedia constitutes a sign system whose functioning is carried out in two axes: the simultaneity axis and the succession axis, which does not correspond exactly to the two axes in language: the paradigmatic and the syntagmatic. Each multimedia presentation is a complex hierarchical system with a tree-like semantic graph structure, but without meaning units and with syntax principles respected.

Multimedia presentation in contemporary presentation forms is a typical example of the synergy of technology and the means of graphic design, and its integrated impact on the senses for

---

<sup>1</sup> **Rumjana Stefanova** is a Chief Assistant Prof., Doctor, at New Bulgarian University, department of „Cinema, advertising and show business“; e-mail: rstefanova@nbu.bg

<sup>2</sup> **Румяна Стефанова** е главен асистент, доктор, в Нов български университет, департамент „Кино, реклама и шоубизнес“; e-mail: rstefanova@nbu.bg

marketing and advertising tailored to the specific target group of users.

**Keywords:** language, multimedia presentation, semiosis, sign system, visual communication.

**Резюме.** Настоящото изследване е посветено на една от формите за визуална комуникация – мултимедийната презентация, разглеждана в семиотичен план като знакова система. В настоящото разглеждане е използван структурен подход и са представени основните принципи за превръщането на една система от знаци в знакова, както и условията, на които трябва да отговаря тя. Изследването използва като основа принципите в лингвистичния анализ, анализирайки семантично формата и смисъла на всеки текст. В конкретния случай презентацията се анализира като текст и част от езика. След направения анализ се достига до извода, че мултимедийната изгражда знакова система, чието функциониране се осъществява в две оси: ос на едновременност и ос на следходност, което не съответства съвсем точно на двете оси в езика: парадигматичната и синтагматичната. Всяка мултимедийна презентация представлява сложна йерархична система със семантична структура граф с дървовидна структура, но без значещи единици и със спазени принципи за синтаксис.

Мултимедийното представяне в съвременните форми за презентирание е типичен пример за синергията на технологията и средствата на графичния дизайн, и интегрираното му въздействие върху сетивата за маркетинг и реклама, съобразени с конкретната целева група потребители.

**Ключови думи:** визуална комуникация, език, знакова система, мултимедийна презентация, семиозис.

## INTRODUCTION

The multimedia presentation is a concentrated way of presenting concise and targeted information through various communication means of expression: language signs in the form of text, graphic signs in the form of icons, illustration and photographic images, sound elements in the form of tones, single sound, etc. as well as video and animated elements. That is why in its integrity the multimedia presentation as an object of study focuses on analyzing several categories: interpretation of the language sign, semantic analysis in linguistics, categorization processes – sign systems, etc.

The study uses the structural approach and presents the key principles of transforming one system of signs into a sign system, as well as the conditions which it has to comply with. It uses as a basis the principles of linguistic analysis, examining semantically the form and meaning of every text. The aim is to analyze the multimedia presentation as a sign system based on theoretical principles in a semiotic framework.

The aim sets the following tasks:

- Defining the sign system concept;
- Analyzing the elements of a multimedia presentation;
- Presenting the multimedia presentation as a sign system.

## DEFINING THE SIGN SYSTEM CONCEPT

Sign systems are studied by semiotics<sup>3</sup>. It focuses on sign formation, meaning and relevant interpretation of elements in sign systems. Semiotics is closely associated with communication, manifested in its varied forms. Visual semiotics is semiotics of visual communication, studying semiosis in images and pictures – „visual texts“ (graphic icons, illustrations, etc.), where information is transmitted through forms that can be seen. On the other hand, IT professionals are interested in „communication texts“

---

<sup>3</sup> Semiotics studies signs through systematic study of nature, culture, science, social life, etc. The essence of semiotics is the generation of messages, their encoding, decoding, significance, reflection and understanding Charles S. Peirce (American philosopher and founder of Pragmatics) almost simultaneously with another Swiss linguist Ferdinand de Saussure (father of modern linguistics and structuralism), called in a similar but different way the theory of signs – **semiology** /Ferdinand de Saussure/ or **semeiotic** / Charles S. Peirce/.

used in IT – web pages, graphical interfaces, etc. Closest to them in a semiotic aspect is the visual rhetoric – a relatively new field of semiotics developed by the semiotic „Groupe  $\mu$ “<sup>4</sup>, where scientists examine the processes associated with modern means and forms of communication – in general all methods used by humans for visual communication.

The sign system represents any unity of signs, organized in a certain way, whilst the specific organization of signs represents a concrete structure. All systems have a common feature which determines them as an object of semiotic study or this is the criterion of such belonging – their property to signify – they are constituted by units for signifying – signs<sup>5</sup>. In semiotics the term **sign** is traditionally defined as *aliquid stat pro aliquot* – something that stands for something else.

The aim of studying sign systems is signs. Communication is the unifying element – there is conveyance of influences from one system to another, generating a change and the possibility of the appearance of a new sign system.

Semiosis<sup>6</sup> exists when there is a set of signs and rules that form the code through which the communication is carried out. This process may include verbal or nonverbal signs. „Communication“ is carried out at a certain level of understanding among participants.

Every semiotic system is characterized by:

1. Method of impact.
2. Field of validity.
3. Nature and number of signs.
4. Functional type.

The external conditions relative to the system are defined by 1. and 2. The internal semiotic conditions relate to 3. and 4. The nature and number of signs, as well as their functional type represent the relationship among them and their specific function.

---

<sup>4</sup> **Groupe  $\mu$**  – a group of Belgian semioticians in the late 20th century who wrote a series of books on contemporary trends in semiotics.

<sup>5</sup> **Sign** – object, perceived by the senses which contain reference for another object, event (written signs, road signs, currency signs, exclamation signs). [Peirce 1958-1966], [Hjelmslev 1971], [Saussure 1992].

<sup>6</sup> **Semiosis** – a dynamic process formed by the interpretation of the sign in a certain sign system, which is needed by the sign to exist as such.

The following three relations exist among semiotic systems:

1. Relation of inception.
2. Relation of similarity.
3. Relation of interpretation.

The distinction and self-determination of semiotic systems is based on two principles:

1. The principle of non-repeatable (invariance) of each sign system.
2. The principle of self-containment of a sign in a specific system.

Thus, the value of a specific sign is determined solely in the system in which it exists, and the systems of a different type are not interchangeable.

The structural system approach under review is the basis of structuralism<sup>7</sup>. While one united whole is a chance, non-integrated collection of entities, a system is structured, demonstrating a high level of regularity and integration, in which there is innate dynamics. It represents a self-defining and self-regulating structure.

The concept of *the level* is fundamental in every analytical study. It allows for tracking the disjoint character of every system and the discrete character of the elements that constitute it. Every analysis aims at distinguishing the elements according to the relations that link them to each other. Two operations are carried out consecutively:

- Segmentation;
- Substitution.

Analyzing in this way every self-contained system of signs, we apply the *distributive method* – viewing every element in relation to other elements which exist at the same time span of discourse.

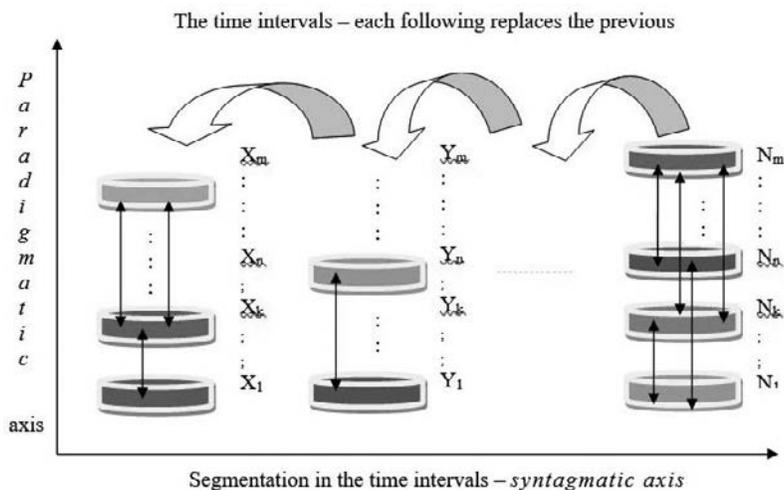
The second type of relations involves – every element relative to the other elements interchangeable with it. There are two relations: on the horizontal plane and on the vertical plane. The first relation shows the *syntagmatic dependency* of elements, the second – the *paradigmatic relation*.

In semiotics *the syntagmatic* and *paradigmatic* /associative/ relations are often shown as being on two different axes. Around the hori-

---

<sup>7</sup> **Structuralism** appeared in the 20<sup>th</sup> century as a theory of reason, language, culture and literature. Ferdinand de Saussure developed the concept of structural linguistics. i. e. viewing and studying language as a structure. Later on, structuralism developed in many different schools.

zontal axis develops a sequence, connected with *syntagmatic relations* between the sets of signifiers which are part of linear, temporal sequences. Temporally each subsequent signifier replaces the preceding one, etc. *The paradigmatic relations* are represented on the vertical axis. These are relations among already used signifiers and those which could be used instead of the first ones. They form a set of possibilities which accompany the actually used signifiers. This process is known as **axis** (fig.1).



**Fig. 1. Process AXIS.**

For this analysis, we adopt the division of the theory of signs by the American semiotician Charles Morris into three branches: *syntactics*<sup>8</sup>, *semantics*<sup>9</sup> and *pragmatics*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> **Syntactics** is a word of Greek origin. Syntactics studies the order and sequence of elements in completed systems and this is the study of relations between the sign-vehicle and other sign-vehicles.

<sup>9</sup> **Semantics shows the relation** between signs and the things to which they refer or stands for, the object of study. The aim of study is finding the significance of signs or its meaning or the process of signifying. According to Charles Morris, this branch of semiotics deals with the study of relations between sign-vehicles and their designata. The field of study is philosophy and logic.

<sup>10</sup> **Pragmatics** shows the relation between signs in one system and their users in a system – creators and interpreters.

Usually, the *syntactic relation* is represented through three dependencies among the elements in a sign system:

- Linear sequence;
- Internal arrangement;
- Concurrency.

Every analysis consists of two parts:

- Breaking down into elements – segmentation, to identify positions;
- Checking for interchangeability– substitution, to identify opposition.

With regard to analysis, segmentation and substitution do not have the same parameter. We gradually come to the two lower levels of analysis – the minimal segment units and that of the distinguishing features. To have meaning is the main condition to which every unit must comply, in order to have an independent status. On the other hand, an interesting question is how the units are divided according to the level they belong to. The discrete features of the sign systems allow for two types of relations: between elements of one and the same level – distributive, and relations between elements of a different level – *integrative*. A given sign is the function of its constituting elements, while defining them as constituents is determined best within the framework of a specific unit, when they perform an integrative function. When we relegate a unit to its constituents, we relegate it to its formal elements. Breaking it down reveals its formal content, and integrating it reveals its meaningful entities.

Two statements come up as conclusions:

- *The form* is the ability of a given unit to be broken down into syntactic constituents of a lower level – the principle of non-repeatability (invariance) of each sign system;
- *The meaning* is the ability of a given unit to integrate units from a higher level – the principle of self-containment of the sign in a specific system.

Analyzing the three steps necessary to transform a multimedia presentation (in this case) into a sign system, the following considerations are significant:

The meaning of a unit defines it as meaningful. The required

and necessary condition for a unit to be meaningful is to perform a propositional function. The level of the sentence in a language has another character. The sentence contains signs, but it as such, is not a sign – does not represent a class of differential (distinctive) units. Sentences have neither distribution, nor usage at a higher level, compared to words, phonemes and morphemes. The latter can be limited in number, while sentences cannot be. The sentence is a unit of speech. Language acquires form and configuration owing to sentences. They are the end-level of analysis. [Kasabov 2006, p. 37]

Analyzing different systems, we use *the structural approach*. *Complex systems are those in which the constituent elements are of a different rank and which form a hierarchical structure.*

In different sign systems, sometimes there is semantics without syntactics, while in other systems – syntactics without semantics. But each sign system has to comply with two main conditions:

1. To stand for something different from everything else.
2. To have certain characteristics, properties or features.

On the other hand, its transformation into a sign system is determined by three steps:

1. Determining singularity.
2. Forming structure – skeleton.
3. Action analysis.

Sign systems exist irrespective of us. *After their thingness, semiosis originated.*

## **ANALYZING THE ELEMENTS CONSTITUTING A MULTIMEDIA PRESENTATION**

There are different definitions of multimedia. Perhaps the most precise and clear one is the following: „Some multimedia is an integrated computer environment, in which are created and used applied programs, processing text, graphics, animation, sound and video imagery in a regime of dialog with the user, called interactiveness.” [Damyanova 1996]

Each presentation is constructed of slides which physically are ordered in a linear sequence and logically form a tree structure. Different authoring environments use similar, but different interface to recreate the end-goal – a slideshow (presenting without interactiveness) or logically

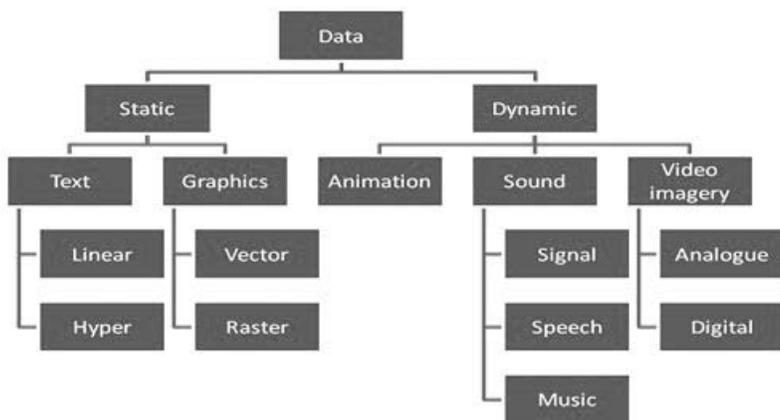
related presentation. Drawing upon the principles of linguistic analysis, our approach is as follows. Starting from „upside down” we can break down every presentation into a set of slides – Power point (frames – Director, Flash). The structural approach leads us to the analysis of the key elements included in the slide types. They are ordered in 4 groups: including only text elements, only graphics, texts and graphics, and other elements (fig.2).



*Fig. 2. Types of Slide schemes used in Power Point.*

Visually we present the types of slide schemes – sketches in Power point. As icons the possible variants are shown – templates containing a particular type of text content and other objects and design decisions

This is the place to point out which the prime elements are as data, involved in every multimedia: text, graphics, animation, sound and video imagery, structured in the following block scheme (Fig. 3). Different data elements are connected to specific to the type they belong to methods and tools for inputting, storage, processing and output. In general, they are static and dynamic, depending on their specific temporal performance. Animation, sound and video imagery are data which contain their own characteristics and temporal parameters.



*Fig. 3. Types of data used in the multimedia presentation.*

## PRESENTING THE MULTIMEDIA PRESENTATION AS A SIGN SYSTEM

The unit for „measuring” a presentation is the slide. Making an analogy to linguistic analysis, it is commensurable to the sentence as a prime structural unit to discourse, as an instrument of communication. It is in discourse under the form of sentences, that language acquires form and configuration. The three main types of behaviour expression in sentences are: a) to convey a meaningful element, b) to receive information, c) to express command. As analogy, one presentation with only one sentence can convey the desired message, and express some communication aspect. The slide is a complete unit, having its own

meaning and reference. On the one hand, it has a meaning because it is a carrier of a specific meaning, and on the other hand, it is a reference, as it refers to a specific situation.

In the multimedia presentation the relation of re-sending information between the referent and the sign carrier forms descriptive, narrative and associative semiotic invariants [Milieva 2007].

We bring down the analysis to the level of a slide with the elements included in it. The types of data used in multimedia have specific features, as part of their attribute is dependable on technical tools, by which they are created and processed. All of them are viewed as objects in a unified environment, irrespective of their nature and with the aim of securing a possibility of their integrated processing. Objects are organized in logical structures on a user and a conceptual level.

We make an analysis of a sample slide using segmentation and substitution. The five main types of data cannot be mutually interchangeable one to one, except logically. But here we move on to another analysis – semantic. The form of the slide is manifested as its capability to be broken down into its constituents of a lower level – types of data. Its meaning is determined by its capability to integrate units of a higher level – other slides.

The logical relations between data elements are determined by a semantic structure. In multimedia, is used the structure – graph (fig.4).

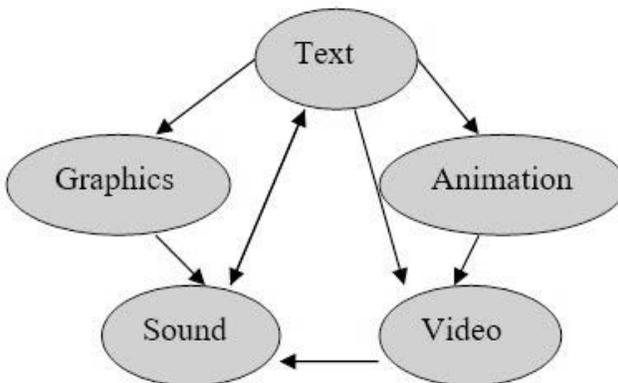
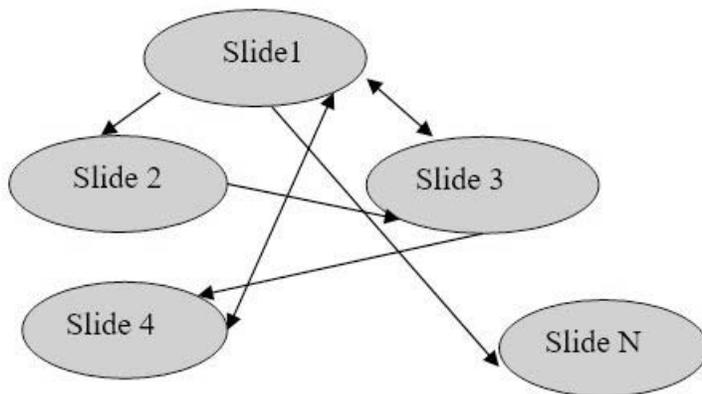


Fig. 4. The semantic structure, graph, of each multimedia presentation.

Figure 5 presents the semantic structure graph, forming the skeleton of each presentation with interactivity included in it.



**Fig. 5.** *The semantic structure graph between slides in a presentation.*

Nodes of the graph are objects belonging to the environment, and edges are the semantic relations between them. This structure allows us to connect diverse elements or groups of elements, connected according to some trait. The environment constructed through this mechanism is called hypermedia. It is such an organization of data in which users themselves can navigate their path through the environment, using their own path for extension and passage through different stages (concretely – slides). Different mnemonic models exist for evoking associative relations. Most often hypermedia is used, based on text. The informational content is spread on pages (here – slides), constituted of elements of the environment. The user can „browse” different books in random order. The hypertext is a program concept of connecting text elements in a non-linear way. Different words – hotwords are programmed as entry points for links with other elements.

Multimedia data are structured in space and time. Visualization determines the structuring of elements in space. The spatial structure is connected with the location of elements on the computer screen. Physically

slides are arranged linearly, but logically they are arranged semantically, and branch in a tree structure. Elements are arranged in a hierarchical structure, separately or connected in groups on different levels. Here I do not touch on the topic of the different rhetorical presentation of information in a specific multimedia presentation, according to culture and education in different countries [Hadjikoteva 2015, p. 78-88] – this does not affect the general principle of my analysis.

At the generation itself of the separate units – data, a hierarchical organization can also be used – for graphics and animation. Location in the spatial structure is determined in advance by the author of the multimedia document, but can be modified during execution. The behavior of objects is determined and controlled by program procedures.

Multimedia presentations are structured in time, based on the requirement for temporary intervals, needed for reconstruction and playback of dynamic data elements – animation, sound and video imagery. This structure is linear, since it is built based on a linear time model. The initial moments of data playback are set as absolute and relative. The latter are determined based on temporal characteristics of the preceding elements in the structure.

In order to play more than one dynamic element, synchronization is necessary which technically depends on recorders and players. In terms of the logical and aesthetic aspect, the aim is in compliance with the optimal impact on human senses, receiving information. The user operates with diverse non-interchangeable data types in specialist technical and program environment.

To create a multimedia presentation the block diagram in Figure 6 is relevant, where hardware and software are mandatory pre-conditions to realize the final product – the presentation. Through these means the skeleton of the sign system is constructed, which is the second mandatory step in the process of transforming a system into a sign one.

Can we define the multimedia presentation as a separate sign system?! Are the two prime principles observed that affect relations between semiotics systems?! Have the three steps necessary to construct a sign system been carried out?!

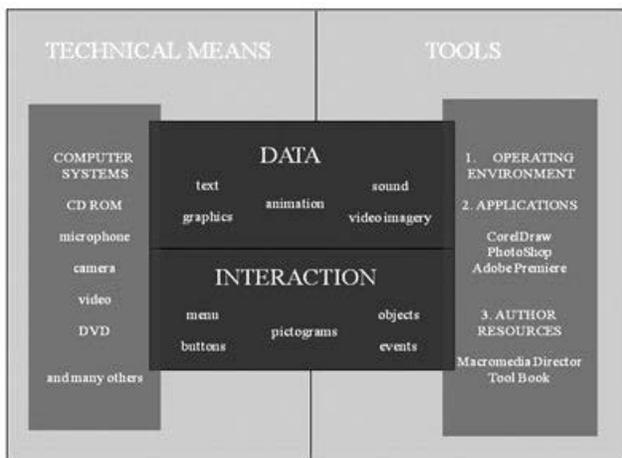


Fig. 6. A block diagram of the elements constructing a multimedia presentation.

The principle of non-repeatable is observed, since it is not possible to convey one and the same thing using words only – text or a complete multimedia presentation, where human senses in the communication process are much more, as a result of which the perceived information rises to 90%. This is mainly owing to interactivity – the dialog with the user or the consecutive exchange of information or instruction. Communication is carried out through different interaction models, which constitute the semantic structure: navigation through a menu – mainly a main menu and submenus, through events – follows start of operation, through testing – follow logical checks for continuation, through a data network model – databases with network, and through simulation – the remaining methods are combined.

The second principle is connected with the relation between the interpreter and the interpreted system. As language holds a special status – that of a prime sign system, through which all others are interpreted, so this principle also applies to multimedia presentations. The multimedia constitutes a sign system which functions in two axes: the axis of simultaneity and that of succession. Does this correspond to the two axes in language: the paradigmatic and the syntagmatic? The paradigmatic linguistic principle is not observed, as it does not allow for intersegmental

simultaneity, which is typical of a multimedia presentation. The syntagmatic axis in language is not the same as the principle of sequence in a multimedia presentation, where there is no rejection or acceptance of data. It can be stated, however, that in multimedia there is syntactics.

Analyzing the three steps necessary to transform a multimedia presentation (in this case) into a sign system, the following considerations are significant:

The concept of the unit is at the core of the analysis of every sign system in order to constitute the meaning of discourse. But as not every unit is a sign, systems are divided into some having meaningful units and others having non-meaningful units. The multimedia presentation is a system of non-sign units where we consider as a unit every slide (in a kind of metaphorical sense), which we cannot define as a sign, but as a complexity of elements – meaningful and non-meaningful. In some sign system the property of signifying is given by its author. For presentations that is the designer, programmer, artist, the technical or music operator, etc. In language, the property to signify is inherent in the signs themselves.

With regard to the skeleton in a multimedia presentation, the structure is linear in content and in the process of its construction, but semantically constructs a graph with nodes in the logical plan, which may go beyond the specific system of signs through the interactive links in it.

The third step to realize the sign system (an analysis by action) lies in the aim of the presentation to present concise and targeted information through various communication means of expression used and manipulated in it in various ways and forms.

## CONCLUSION

The multimedia presentation is a sign system of non-meaningful units, which is constituted and similar to, and interpreted by language as a prime modelling system together with the inclusion of other systems, i.e., it is a complex system of hierarchical type. Language has the capability of dual signification – semiotic and semantic. The identification of the sign shows its semiotic aspect while its comprehension is determined by the semantics in the analysis. Some systems are primarily sign systems (body language), while others have primarily a semantic character. In language

syntax and semantics are so deeply intertwined that the external form of the sentence (in terms of simple characters), is not divided into purely syntactic and semantic aspects [Hofstadter 2011]. This is the challenge faced by computer systems and artificial intelligence – to form a natural and consistent interpretation of linguistic forms by computer language. For the multimedia presentation semiosis (interpretation) is strict, since it presents information very closely to the linguistic communicative means and forms, and thus goes close to it.

To wrap up, the analyses presented in this paper define the multimedia presentation as a complex hierarchical system of signs with a semantic graph structure, built of links forming a tree structure, but without significance units.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ДАМЯНОВА, Тодорка, 1996. *Мултимедия: съвременни технологии за създаване и използване на компютърни програми*. София: Информа. [DAMYANOVA T., 1996. *Multimedia: savremenni tehnologii za sazdavane i izpolzvanе na kompyutarni programmi*. Sofia: Informa.]
- Енциклопедичен речник на българския език*, 1994. София: Елпис. [*Encyclopedic dictionary of bulgarian language*, 1994. Sofia: Elpis.]
- КАСАБОВ, Иван, 2006. *Граматика на семантиката*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. ISBN 954-0722-918. [KASABOV, Ivan, 2006. *Gramatika na semantikata*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“. ISBN 954-0722-918.]
- МИЛИЕВА, Емилия и Николай БОЯДЖИЕВ, 2007. *Текстолингвистика*. Пловдив: МУ. [MILIEVA, Emilia i Nikolay BOYADJIEV, 2007. *Tekstolingvistika*. Plovdiv: MU.]
- СОСЮР, Ф., 1992. *Курс по обща лингвистика*. Прев. Живко БОЯДЖИЕВ и Петя АСЕНОВА. София: Наука и изкуство. [SAUSSURE, F., 1992. *Kurs po obshita lingvistika*. Prev. Jivko BOYADJIEV and Petya ASENOVA. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ХАДЖИКОТЕВА, Милка, 2015. *Развиване на академични и професионални умения чрез презентиране на чужд език. Годишник на департамент „Англистиката“ 2015*. София: НБУ, с. 78-88. ISSN 2367-8720. [HADJIKOTEVA, M., 2015. *Razvivane na akademichni i*

- profesionalni umenia chrez prezentirane na chuzhd ezik. *Godishnik na departament „Anglitsistika“2015*. Sofia: NBU, s. 78-88. ISSN 2367-8720.]
- ХОФСТАТЪР, Дъглас, 2011. *Гьодел, Ешер, Бах: една гирлянда към безкрайността*. Прев. Боян БРЕЗНИШКИ. София: Изток-Запад. ISBN 978-954-321-600-0. [HOFSTADTER, D., 2011. E. *Gödel, Escher, Bach: Edna girlyanda kam bezkrajnostta*. Прев. Boyan BREZINSKI. Sofia: Iztok - Zapad. ISBN 978-954-321-600-0.]
- HJELMSLEV, Louis, 1971. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. De Minuit. Paris.
- PEIRCE, Charles Sanders, 1958-1966. *Collected papers*. Edited by Charles HARTSHORNE and Paul WEISS. Vols. 7-8 edited by A.W. BURKS. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

ПРАКТИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА  
ЕЛЕКТРОННИЯ ЗВУКОВ ДИЗАЙН  
В КОНЦЕРТИТЕ НА ВИЕНСКИЯ  
СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР НА АНТИЧЕН  
ТЕАТЪР ПЛОВДИВ И В КОНЦЕРТНИ  
ИЗПЪЛНЕНИЯ ОТ ПРОГРАМАТА „ЕСЕНЕН  
САЛОН НА ИЗКУСТВАТА“ ПЛОВДИВ,  
СЕПТЕМВРИ 2022 ГОДИНА

ТЕОДОР ПОПОВ<sup>1</sup>

PRACTICAL SOLUTIONS OF ELECTRONIC SOUND DESIGN  
IN THE CONCERTS OF THE WIENER SYMPHONIKER  
AT ANCIENT THEATER PLOVDIV AND IN CONCERT  
PERFORMANCES OF THE „AUTUMN SALON OF ARTS“  
PROGRAM PLOVDIV, SEPTEMBER 2022

TEODOR POPOV<sup>2</sup>

*Резюме.* В концертите на Виенския симфоничен оркестър с диригент Найден Тодоров и солист Марио Хосен на Античен театър Пловдив на 9 и 10 септември 2022 година и в концертните изпълнения на Дуо „Капана“ – арфа и обой: Габри-

---

<sup>1</sup> **Теодор Попов** е 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 scientific supervisor Prof. Simo Lazarov, PhD; e-mail: t\_popov@abv.bg

ела Гарсия и Джовани Пистис от Държавна опера Пловдив на Форум „Запад“ (изява на 01 септември 2022 година, част от програмата за откриване на „Есенен салон на изкуствата“, Пловдив 2022) практическите решения на електронния звуков дизайн се реализират със системи за звук и звуков дизайн от цифров тип.

Архитектурата на античните сцени налага специфични изисквания в подготовката за създаване на електронен звуков дизайн, както и съобразяване с основни качествени показатели на системите за озвучаване и звукоусилване. Разкриват се елементи от подготовката, технологията за работа с техниката и изпълнителите, както и специфични особености в работата на звуковия дизайнер в двата вида концерти за постигане на желания електронен звуков дизайн.

**Ключови думи:** Античен театър Пловдив, Виенски симфоничен оркестър, Дуо „Капана“, Електронен звуков дизайн, Форум „Запад“ Пловдив

**Abstract.** At the concerts of Wiener Symphoniker with Nayden Todorov as conductor and Mario Hossen as soloist at the Ancient Theatre of Plovdiv on September 9 and 10, 2022, and at the concert performances of the Duo „Капана“ – harp and oboe: Gabriela Garcia and Giovanni Pistis from the Plovdiv State Opera at the Forum „Zapad“ (event on September 1, 2022, as a part of the „Autumn Salon of Arts“, opening programme Plovdiv 2022), the practical solutions of electronic sound design were implemented with sound systems and sound design of the digital type. The architecture of the ancient stages imposes specific requirements on the preparation for the creation of the electronic sound design, as well as compliance with the basic quality indicators of the sound and sound reinforcement systems. The elements of the preparation, the technology of working with the equipment and the performers, as well as the peculiarities of the work of the sound designer in both types of concerts in order to achieve the desired electronic sound design were highlighted.

**Keywords:** Ancient Theater Plovdiv, Wiener Symphoniker, Duo „Капана”, Electronic sound design, Forum „Zapad” Plovdiv

Звуковият дизайн е продукт в изкуството и културата, едновременно проект, план, модел, композиция от звуци, шумове и ефекти; дейност със звука и акустиката на пространството, които в цялост се проявяват и реализират в конкретна музикална форма. Като вид творческа дейност, звуковият дизайн моделира звукови пространства и създава специални звукови ефекти за екранни и мултимедийни произведения с помощта на технически и електронни устройства.

Аудиопродукцията на XXI век е неизменно свързана с така наречените виртуални звукопродукционни технологии. Най-общо казано, те позволяват различни видове музикални инструменти, звукови процеси, смесителни пултове и прочее да бъдат превърнати в софтуер и интегрирани в компютърна система [Kefauver, Alan P., and David Patschke. *Fundamentals of Digital Audio*. New Edition]. Електронният и компютърният инструментариум налагат трайно иновативно присъствие в музикалните изяви и разкриват естетиката на електронния звук и електронното звукоизвличане. Обогащават се технологичните решения и възможностите за нюансиране, които електронният звук предоставя в сферата на тембъра, мелодиката, метроритъма, текстурата и хармонията. Разкриват се нови начини за представяне богатството и красотата на музикалните идеи и произведения.

Настоящият доклад представя елементи от технологията за реализиране на електронния звуков дизайн в концертите на Виенския симфоничен оркестър на Античен театър Пловдив на 9 и 10 септември 2022 година с диригент Найден Тодоров и солист Марио Хосен и в концертните изпълнения на дуо „Капана“ – арфа и обой: Габриела Гарсия и Джовани Пистис от Държавна опера Пловдив на Форум „Запад“ (изява на 01 септември 2022 година, част от програмата за откриване „Есенен салон на изкуствата“, Пловдив 2022).

Архитектурата на Античния театър в Пловдив и на Форум „Запад“ в Пловдив налагат специфични изисквания в подготовката

за създаване на електронен звуков дизайн, както и съобразяване с „основни качествени показатели на системите за озвучаване и звукоусилване:

- Номинално ниво на звуковото поле в озвучаваното пространство;
- Осигуряване на оптимално звучене на открито;
- Постигане на минимално отклонение на нивото на звуковото налягане от номиналното за цялото озвучавано пространство.
- Осигуряване на синхронизация между зрителния и слуховия образ;
- Осигуряване на оптимален коефициент на предаване на канала от микрофона до най-отдалечения слушател при системата за звукоусилване“ [Момчеджиков 1981, с. 99-02].

Електронният звуков дизайн се създава и реализира в най-голяма степен от компютърните музикални системи. Пътят му обединява веригата „от всеки музикален елемент до всеки музикален образ, изявил се в конкретен творчески процес“ [Детев 1992, с. 15].

Като обект на творческа дейност, електронният звуков дизайн се подчинява на принципите за организация на човешката дейност и носи своите особености като процес, резултат и организационна система:

- Електронният звуков дизайн като процес представлява технология, създаваща аудио продукт от различни компоненти с усъвършенствани/хармонични връзки между частите в цялото;
- Електронният звуков дизайн като резултат е аудио продукция с вътрешна подреденост, съгласуваност на частите в композицията;
- Електронният звуков дизайн като организационна система е обединение на хора, съвместно реализиращи проекта – композиция, с принципи, условия за активно влияние на субекта и норми на научната дейност.

Конкретните решения в проведените концерти обединяват и отчитат в единство и трите аспекта на електронния звуков дизайн.

Описание на дейността за реализиране на концерта на Виен-

ския симфоничен оркестър:

Античният театър в Пловдив е археологически паметник и е сред най-добре запазените антични театри в света с функционираща сцена за класическа драма, танци и музика.

Поради добрата акустика, която се дължи на специфичната архитектура на театъра, той се използва за концерти и други обществени прояви, като побира около 3500 зрители [www.ancienttheaterplovdiv.eu/]. Театърът е полукръг с външен диаметър 82 метра, в който са разположени 28 концентрични реда с мраморни седалки. Зрителните места обграждат сцената, която е с форма на подкова и диаметър 26.64 метра. Сценичната площадка е висока 3.16 метра.

Като се отчита спецификата на акустичната среда и на база натрупан предишен опит, за озвучаване на Античния театър се използва смесителен пулт от цифров тип с аналогово-цифрови и цифрово-аналогови конвертори Allen&Heath GLD [Снимка 1] със собствена операционна система, с експандер за микрофонни входове, външни ефектори, усилватели с цифрово-звук процесор (DSP), система за безжично управление на пулта (дистанционен контрол).

Поради големия брой микрофони, използвани за озвучава-



нето на всички участници в концерта, се използва и цифров мултикор кабел (digital snake), който улеснява инсталацията и постановката на сцената, намалява възможността за странични шумове и смущения по трасето, което е с приблизителна дължина

Снимка 1. Смесителен пулт Allen&Heath GLD (Авторска снимка, 2022)

100 метра от сцената до озвучителския пулт.

За озвучителна система се използва „Line-array” конструкция, която съчетава нискочестотни с високочестотни говорители с прецизна насоченост и ъгъл на разпространение с точност до 2 градуса на звуковите вълни [Снимка 2].



*Снимка 2. Line-array система, позиционирана за озвучаване на Античния театър в Пловдив (Авторска снимка, 2022)*

Усилвателите, които са използвани за захранване на озвучителната система, са на фирмата Lab Gruppen, модел FP10000 Q, с мощност 10 Kw всеки с възможност за управление чрез LAN интерфейс, което позволява дистанционно и прецизно управление на повече от един усилвател едновременно.

Предвид факта, че сцената е под открито небе, се използват кондензаторни микрофони, оборудвани с ветробрани за предпазване от шума на вятъра. На няколко места по сцената се разполагат стерео двойки за обхващане на цялата звукова картина. Изграждането на микрофонните постановки се извършва заедно с двама стейдж дизайнери, изпратени от Австрия специално за концертната изява.

За правилното и балансирано звучене на оркестъра в озвучителната система се правят редица настройки и проверки – от правилна позиция и фазиране на високоговорителите и еквализация, през баланс, до изчисляване на времето на закъснителните линии за всеки говорител и сценичните монитори. Използват се редица от устройства, анализатори, тонгенератори и звукови процесори от аналогови и цифров тип.

Финалните настройки се извършват и проверяват преди главната репетиция от тонрежисьор, който управлява смесителния пулт по време на концерта, и се правят корекции по негова преценка.

За солирацията инструмент се прилагат различни ефекти и обработки. Предвидени са шаблони за различни произведения в оперативната памет на смесителния пулт, които се прилагат непосредствено преди началото на всяко изпълнение за постигане на по-голяма емоционалност на изпълнението.

Сценичните монитори на оркестъра, диригента и солиста се настройват с различен микс от инструменти, който предварително е подготвен от стейдж дизайнерите и се балансира група по група спрямо специфичните условия и постановката на сцената. На Снимка 3 е показан момент от концертното изпълнение на Виенския симфоничен оркестър с диригент Найден Тодоров и солист Марио Хосен, Античен театър Пловдив.



*Снимка 3. Концертно изпълнение на Виенския симфоничен оркестър с диригент Найден Тодоров и солист Марио Хосен, Античен театър Пловдив (Авторска снимка, 2022)*

Деятности за реализиране на електронния звуков дизайн в концертните изяви на Дуо „Капана“ – арфа и обой: Габриела Гарсия и Джовани Пистис от Държавната опера в Пловдив на Форум „Запад“:

Форум „Запад“ е археологически обект, част от Агората на древния Филипопол и представлява открит площад с размери 113.6 x 99.4 метра, с амфитеатрално разположени места за публика от двете срещуположни страни на площада. Поради по-малката си площ, отредена за публика, Форумът позволява да бъдат използвани стандартни озвучителни системи, разположени под подходящ ъгъл, за да осигурят нужното ниво на звук.

За правилното звуково обезпечение, освен цифров пулт Allen&Heath QU16 с аналогово-цифрови и цифрово-аналогови конвертори, се използват и усилватели с вграден цифров процесор на звука Lab Gruppen IPD 2400, които покриват площите, където е разположена публика. Процесорите на усилвателите включват в себе си кросоувър на звуковите честоти, лимитер на изходящата мощност, закъснителна линия и финален еквалайзер. Поради променливите атмосферни условия, придружени с пориви на вятъра, се използват динамични микрофони Sennheiser с вграден ветробран – както е показано на снимка 4.



*Снимка 4. Генерална репетиция на Дуо „Капана“ на Форум „Запад“  
(Авторска снимка, 2022)*

При концерти от такъв тип (с няколко инструмента) се използват вградени ефекти в смесителния пулт, които са на софтуерна база тип „пльгин“.

По преценка на тонрежисьора се използват еквалайзер, лоупас филтър, ехо, дилей, ревърб или други ефекти. Възможностите за безжично управление на пулта и усилвателя през Wi-Fi и мобилно приложение за таблет позволяват на тонрежисьора да прави корекции в реално време, променяйки позицията си на различни места в публиката за постигане на желаните звуков дизайн. Комбинацията от този тип системи от ново поколение улеснява работата на тонрежисьора, дава възможност за работа в по-малък екип, съкращава времето за реакция при необходимост. Изготвеният проект и дизайнът за разположение на сцената за това събитие са изцяло съобразени с нуждите на инструменталистите. Арфата е изключително труден за озвучаване инструмент и трябва да се подходи много внимателно за постигане на ясен и качествен звук. Преди главната репетиция бяха извършени проби за най-добро звукоизвличане и разположение на микрофона така, че той да не пречи на инструменталиста да свири, без това да създаде риск от микрофония. При настройването на микрофона е много важно да се настрои и входящото ниво в пулта да бъде достатъчно силно, без това да носи изкривявания със себе си, особено в комбинация с обой, който е много специфичен инструмент сам по себе си. При обоя настройките са много по-лесни и създаването на добър баланс между инструментите зависи в по-голямата част от регулирането на арфата в общия баланс.

Поради малкия брой инструменти на сцената не се налага използване на сценични мониторни колони. При този концерт се използва и връзка между смесителния пулт и DMX контролер за осветление, който да променя цветовата гама на сценичните прожектори в зависимост от интензитета на звуковите вълни от студено бяло към топло бяло – от 2700 К до 6000 К, както е показано на Снимка 5. Цветова температура на осветление и разположение на озвучителни тела на Форум „Запад“, Пловдив.



*Снимка 5. Цветова температура на осветление и разположение на озвучителни тела на Форум „Запад“, Пловдив (Авторска снимка, 2022)*

При концерти с повече изпълнители и осветителни системи това е неприложимо и се налага пулт за управление на осветлението и осветител, което беше направено на концерта на Виенския симфоничен оркестър.

#### **Изводи:**

Електронният звуков дизайн, реализиран в концертите на Виенския симфоничен оркестър с диригент Найден Тодоров и солист Марио Хосен и в концертното изпълнение на Дуо „Капана“ – арфа и обой: Габриела Гарсия и Джовани Пистис от Държавната опера в Пловдив, на откритите сцени на Античния театър в Пловдив и Форум „Запад“ по време на Есенен салон на изкуствата, Пловдив 2022, е постигнат с използването на дигитални музикални системи, които създават неповторима атмосфера и духовна наслада на изпълнители и публика.

Приложението на системите за звук и звуков дизайн от цифров тип позволява съчетаването на няколко устройства в едно, на-

малявайки обема на техниката и броя на ангажираните с изявата оператори и технически екип. Съкращава се времето за инсталиране на сценично оборудване.

Съчетаването на миксер и усилвател с вградени цифрови ефекти позволява на звуковия дизайнер широк творчески подход, даващ възможността да се налагат ефекти и корекции във всеки компонент от звуковата система и по-лесна техническа комутация, намалявайки латенцията, нужна на различните звукотехнически устройства. Нуждата от мастър клок за синхронизация е сведена до минимум на база две цифрови устройства – пулт и усилвател.

Възможността за отдалечен достъп през таблет позволява работата на повече от един човек на пулта и разширява възможностите за звуков дизайн по групи, когато концертът е с участието на много музиканти.

Това води до по-качествени и по-евтини като краен продукт продукции с пълноценни преживявания и емоции.

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

- ДЕТЕВ, Йордан, 1992. *Въведение в музикалната информатика*. Кн.1. София: [Изд. авт.]. [DETEV, Yordan, 1992. *Vavedenie v muzikalnata informatika*. Кн. 1. [Izd. avt.].]
- МОМЧЕДЖИКОВ, Михаил, 1981. *Студийна техника и системи за озвучаване: Учебник за студентите от ВМЕИ В. И. Ленин – София*. София: Техника. [MOMCHEDZHICOV, Mihail, 1981. *Studiyna tehnika i sistemi za ozvuchavane*. Sofia: Tehnika]
- KEFAUVER, Alan P. and David PATSCHKE, 2007. *Fundamentals of Digital Audio*. Wisconsin: A-R Editions, Inc. ISBN 978-089-5796-110.

# ЗОРНИЦА ПЕТРОВА, „СЮИТА ЗА ПИАНО“ (1991): ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ БЕЛЕЖКИ И ПОДХОДИ

ЯВОР КОНОВ<sup>1</sup>

## ZORNITSA PETROVA, „PIANO SUITE“ (1991): EXECUTIVE NOTES AND APPROACHES

YAVOR KONOV<sup>2</sup>

**Резюме.** Текстът представя „Сюита за пиано“ („Preludio“, „Grottesca“, „Marcia funebre“, „Marcia giocosa“, „Meditazione“, „Trionfo“, „Perpetuum mobile“) (1991) на пианистката и композиторка Зорница Петрова (1965) – чрез частичните ми коментари относно форма, конструктивни особености, динамики, щрихи, характеристики... Изпълних сюитата на авторски концерти на композиторката.

**Ключови думи:** Зорница Петрова, сюита, изпълнителски осмисляния и подходи

**Abstract.** The text presents a „Piano Suite“ („Preludio“, „Grottesca“, „Marcia funebre“, „Marcia giocosa“, „Meditazione“, „Trionfo“ and „Perpetuum mobile“), written in 1991 by the pianist and composer Zornitsa Petrova (1965). It includes my commentary on its form, structural peculiarities, dynamics, touches, charac-

<sup>1</sup> **Явор Конов** - професор в департамент „Музика“ в Нов български университет и в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив.

<sup>2</sup> **Yavor Konov** - Professor in the Department of „Music“ at the New Bulgarian University and at the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv.

teristics... I have performed the suite at concerts dedicated to the music of the composer.

**Keywords:** Zornitsa Petrova, suite, executive interpretations and approaches

Пианистката Зорница Петрова (р. в Пловдив през 1965) е от семейство на музиканти. Майка ѝ – г-жа Иванка Михайлова, е била оперна певица и педагог в пловдивските музикално училище, в пловдивската опера, във ВМПИ (Висш музикално-педагогически институт, днес АМТИИ – Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив). Баща ѝ – г-н Димитър Петров, е бил контрабасист, водач на групата в Пловдивската филхармония и преподавател в музикалното училище в града (и двамата от епохата на големия диригент Добрин Петков). Зорница завършва със златен медал музикалното училище в града (днес НУМТИ, Национално училище за музикално и танцово изкуство „Добрин Петков“) в класа по пиано на проф. Георги Петров, след това и БДК/ДМА (Българска държавна консерватория / Държавна музикална академия, днес НМА, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София) в класа по пиано на прочутата проф. Лили Атанасова, както и в този по камерна музика на не по-малко прочутия цигулар проф. Владимир Аврамов (припомням знаковия щрайх квартет „Аврамов“). Накратко: Зорница Петрова израства като високо квалифициран и школуван пианист и музикант. Пак в онези години завършва и курс по композиция при много интересния – музикантски и културално – композитор доц. Симеон Пиронков (баща, 1927-2000) – значи, Зорница Петрова е и композитор, за което лично аз съвсем доскоро не знаех – до момента, в който ме помоли да изсвирия сюитата ѝ.

Лауреат е на клавириния конкурс в град Сенигалия (Италия) през 1980 (тогава Зорница е в 8-и клас). В НМА получава стипендията на името на Андрей Стоянов – за отличен успех и активна концертна дейност.

Зорница Петрова дава концерти и участва в концерти още от ученичка, в най-различни формации (от солови концерти, през

концерти камерна музика и клавирен съпровод) с най-разнообразен репертоар (от Барока до Съвременността, чужди и наши композитори).

От 1991 работи в Академията за музикално и танцово изкуство (от няколко години с патрон „Проф. Асен Диамандиев“) в Пловдив – преподава пиано, от 2000 и клавирен съпровод. През 2011 защитава дисертация на тема „Песенното творчество на Ференц Лист“ (впоследствие издадена и като монография). През 2013 се хабилитира като доцент по пиано и клавирен съпровод, впоследствие става (и до момента е) Ръководител на катедра „Пиано и акордеон“ към Факултета по музикална педагогика.

Връщам се на... КОМПОЗИТОРКАТА Зорница Петрова.

На 19 април 2022 г. дадох концерт в Пловдив, в къщата „Верен Стамболиан“ в Стария град, с 12 сонати от Доменико Скарлати, които изсвирих на намиращия се там компромисен роял. След концерта Зорница ме помоли да изсвирия нейния цикъл „Сюита за пиано“ на авторския си концерт, който планирала. Аргументира се и с това, как по-големият ѝ син (магистър по цигулка, бил и част от състава на Камерния ансамбъл „Софийски солисти“ в София, преподавател в Пловдив и в музикалното училище в Стара Загора), който бе на въпросния ми концерт „Скарлати“, ѝ казал колко хубаво би било, ако именно аз изсвирия тези нейни пиеси. Донякъде се поласках, донякъде – и колеги защото, нали..., та след известно мълчание предложих да видя нотите, и после да кажа.

Нотите получих в ръкопис (ксерокопие), както са били записани от Зорница през 1991 [Петрова 1991]. Ръкописният характер на нотацията, както и атоналната същност на цикъла (тонална музика уча по-лесно, повече такива навици имам) първоначално почти ме отблъснаха от пиесите. Но започнах да ги разчитам – и с много труд и в много време лека-полека успях да ги науча (след безброй вътрешни импулси „да се спра с тази работа“). И постепенно тези малки пиеси започнаха да ми харесват, защото започнах в общо дисонантната им природа да намирам местата на напрежение, и тези на успокоение, мелодии, акомпанименти. Започнах да ги чувам именно като „тонови разкази“. Истината е, че нито съм си измислял сюжети към тях, нито съм слагал думи, нито съм си представял

вътрешно визуално някакви картини или случвания, нито съм си ги представял „оркестрирано“ („раздадени“ гласове, протичания, мотиви и пр. на различни инструменти, въображаемо), освен само понякога в някои места, спонтанно някак – знаем, това са известни похвати да разнообразиш и оживиш свиренето си. Само тук-таме направих някои енхармонични замени на тонове/изписвания, които бих предложил на Зорница – знам отдавна, че тя е дала на колега да ѝ набере компютърно нотацията...

От какви и колко пиеси се състои цикълът: 1. „Preludio“, 2. „Grottesca“, 3. „Marcia funebre“, 4. „Marcia giocosa“, 5. „Meditazione“, 6. „Trionfo“, и накрая 7. „Perpetuum mobile“.

Пиесите Зорница ги е писала (каза ми го в последващи наши разговори) в особен (нелек) момент от личния ѝ живот (не си позволявам да уточня съвсем пред читателите за какво става дума) – писала ги била и като своеобразно бягство от реалността. Но и с много реалности (че и фантастности?) в тях, добавям веднага аз.

Пиесите са писани в Пловдив и в село Момчиловци (на 90 км от Пловдив – в Родопите, Смолянско) в месеците (отбелязани са в нотите) февруари („Гротеската“ и „Медитацията“, в Пловдив, но във времето коя след коя – не знам), май („Прелюдът“, „Погребалният марш“ и „Веселият марш“, в Пловдив – но коя след коя, също не знам), юли („Триумфът“, в Момчиловци), и „накрая“, през ноември (пак в Пловдив) – „Перпетуум мобиле“-то („тя край няма“, иска да каже музиката и авторката, но истината е, че в края на пиесата има категоричен край, дори при изсвирването им го показвах и жестово). Крайната подредба на пиесите като „Сюита“ не е „в хроника“ (защо – авторката си знае; може би заради самата конструктивност и контрастност на поредицата). Друг въпрос – с неизвестен за мен отговор – е, за всяка от тези пиеси, по колко време Зорница ги е мислила, преживявала и композирала, преди да ги запише в този ръкописно-окончателен тогава (в 1991) вид...

„Прелюдът“ (пиесата № 1 от „Сюитата“, в размер 4/4 в изписано темпо четвъртина 100, но аз го усетих някъде около 90 – и го мисля и свиря *alla breve*) е в движение в осмини – „царство“ на квартите (и мелодически сумираните от тях септими) и квинтите (и сумираните от квинтите и квартите октави), или „смъквайки“ се

секвенционно (има предвид началните тактове). Общата характеристика на пиесата – и на протичането ѝ – е отбелязана с „*Legato e semplice*“ – усещам идеята да протече и прозвучи като своеобразен отглас на „*Doctor Gradus ad Parnassum*“ на Клод Дебюси, но подчертано наивистично. Наивистично, но и много поетично. Поетично, но именно така много дисонантно – дисонантно, но именно поетично и приказно красиво, та и... „консонантно“ чрез това. Поне така го помислих и така се постарах да го изсвирия, че и с твърде голяма агогична свобода (както човек би трябвало артистично и с вживяване – театрално тоест – да чете приказка).

Петият такт – „политонален“ (в дясната ръка – „ре мажор“, в лявата – „ми бемол лидийски“, знам колко неуместно по същество е такова определение чрез „стари ладове“, но го ползвам като техническо описание). В такт 9 започва в дясната ръка своеобразна „ария“ (мелодия), която в края на 18-и и вече в 19-и тактове преминава долу в лявата ръка. В такт 28 започва, с огледално провеждане на първоначалната фигурация от такт 1, своеобразна „подвеждаща лъжереприза“, понеже истинската реприза започва в такт 32, като този трети (повторен първи дял) започва с два модифицирани последни такта с въпросителни „интонации“ и цезури между тях...

„Гротеска“ (пиесата № 2, също в 4/4, четвъртина 160, това посочено от композиторката темпо също ми се яви прибързващо – темпо, в което някак ще похарчиш възможността да се чуе по-добре интересната музика именно при малко по-бавното ѝ протичане). Пиесата „изгротесква“ интонационно още в първия си такт – соло лява ръка, своеобразно встъпление, което трябва да грабне вниманието и да посочи (зададе) настроението. Във втория такт започва в дясната ръка една „мелодия“ от осмини предимно в стакато, но има и „фигурки“ от по 2 шестнадесетини и осмина в легато. Основната „бодлива“ поредица от осмини се появява и в лявата ръка (в т. 5), след което започва една „прокофиевска“ мелодия (поне така си я помислих спонтанно – „прокофиевска“ по-скоро като асоциация, не като буквално наподобяване). След среден дял в *tempo mosso* с вмъкнати „мелодичности“ (да, макар и необичайни с дисонантността си и някои големи интервалови скокове), в такт 22 започва реприза. „Бодливата“ осминково-остинатна поредица обаче този

път се явява в „превратен контрапункт“ – в лявата ръка. Пак горе „прокофиевската“ мелодия, после отново „мелодията“ с големите скокове, канонически и стретно явяваща се долу и горе. И накрая, една подобна поредица от стакато октави – ту постъпенно движещи се, ту със скокове, с асиметрични акценти – гротеска в най-различни смисли и планове. Спирането (приключването, свършването) на пиесата става пак със стакатови съзвучия, паузи, още едни стакати, този път и с голям скок, и накрая акцентирани половина нота нес-такато и стакато четвъртина нота. Гротеска!

„Траурният марш“ (пиесата № 3, в 2/4 много бавното темпо четвъртина 48): траурен, но в него и контрастират много неща. Траурно-сдържаното начало е в „pp“ и протичането на първите 7 такта „имитационно“ хармонически кварта е ту в лявата ръка, ту в дясната, канонически така в „маджарски синкоп“ (както се учеше по П. Хаджиев „Елементарната теория“ [Хаджиев 1990, с. 78]) от шестнадесетина нота и последващи лигирани осмина нота с точка, четвъртина и цяла нота, всички те и всичко това, в кварта! – ту в едната ръка (долу в лявата), ту в другата (горе в дясната), ту едновременно. Следват „ff“-мни „изкрещявания“ (динамически, но и като характер) – израз на мъка, на страх, на ужас? За (или дори и – от?) покойния (и кой е той?), или за (от?) живия и живите? Изкрещяванията, освен че са „forte“, но са и с тритонуси. После отново, каквото дотук вече прозвуча, но и с квинти. В такт 15 изведнъж – умиротворяващо(?), успокояващо(?), се появява един „до минор“ акордово, веднага разкривен от последващи дисонантни съзвучия, съпоставян с тях („ту“ – „ту“). Отново изкрещявания, този път в 3 надстроени едновременно прозвучаващи отново в „маджарски синкоп“ малки секунди (до диез – ре – ре диез – ми от втора октава), последван от нов „маджарски синкоп“ в 2 секундово слизащи големи терци (ми – сол диез, ре диез фа двоен диез), и още 2 подобни такта. И отново, репризно „pp“, което майсторлъкът е да отведеш към още по-тихо, като приковеш вниманието на публиката, но внимаваш и да те чуват достатъчно добре в залата, все пак (да не се изгубиш звуково), за да „изкрещиш“ накрая финално още един път във „fff“ тритонусно+квартовото съзвучие „сол – до диез – фа диез“ във втора-трета октава, докато долу лежи пианисимната основополагаща за цялата

пиеса кварта (сол от голяма – до от малка октава).

Следва „**Веселият марш**“ (пиесата № 4, също в 2/4, но вече в темпо четвъртина = 132). В този марш тънкост е да го свириш като „леко на спирачка“, за да не се поддадеш на развалящо марша бързо темпо, че и със забързване (да не те „повлече“ „надолницето“ на остинатността, затова казвам „като леко на спирачка“ – инак, забързаш ли, отиде, та се не видя пиесата). Марш, който също напомня (може да ти напомни) и Прокофиев, но и Шостакович (с „Ленинградската“, немския марш) – но като повеи, не като някакви пове-че или по-малко директни „наподобявания“. „Двуделно-репризна“ (ли да я нарека) форма, с едни много неочаквани – за „марша“ – скокливи протичания (и като стакати, и като последователни, „мелодически“ интервали – кварта именно, отново, че и с тритонусови!, и други интервали). Репризно-вторият дял започва вече не с октави в лявата ръка, а с октави с вмъкнат квинтов тон (ала ранните органуми, но... скокливо-маршово!, после стават квартово-квинтови, после отново квинтово-квартови...). В дясната ръка също се натрупват дисониращи съзвучия, особено се открояват звуково и психологически двойните кварта (до – фа – си бемол и преместванията им), в крешендо, достигащо „ff“, при това и с метрически-акцентови асиметрични изкривявания – особен марш!, който накрая отново се спъва и срива във вече познатите ни от края на първия („оригиналния“) дял стакато скачания, но този път в „огледало“: първо нагоре, после надолу... Един марш към „за никъде“-то? Кой да ти каже? Опитваш се да усетиш и съответно да изсвириш.

Идва „**Медитацията**“ (пиесата № 5), вече в 4/4. Отново, в голям контраст – и от страшно бавното ѝ темпо (четвъртина = 50), и от динамиката ѝ „р“ и „pp“, но има в нея и места „f“ и „ff“. Хем „медитация“, хем отново душевни „прокрещявания“... В началото чувам в лявата ръка темата от прочутия до диез минорен прелюд на Рахманинов, но в случая от фа диез (фа диез – ми диез – си бемол, от малка и голяма октава, в половини; горе над тях – „придъхващи“ и въздъхващи четвъртини ту в секундово движение, ту в скокове). Лично аз първите 2 такта бих ги направил като 3: първият в 2/4, вторият и третият в 3/4, за да се открои/разкрие съвсем ясно „рахманиновската“ тема – но може би Зорница я е поприкрила имен-

но? Следват „застойни въздишки-прохълцвания“ (?) върху един тон в конфигурацията „осмина – осмина лигирана с половина“ и пр. Следват скоково-секундови „промисляния“ (или проплаквания?, дето уж медитация?). В такт 14 се появява един... сол мажор – започва един хорал? Но следващият го (сол мажора) акорд е вече „ла – до – сол – до“, после акордите се „разкривяват“ отново дисонантно и... отново проплакването-прохълцване... Няма обаче да описвам цялата пиеса, по-добре да я чуете (или изсвирите, както и цялата „Сюита“).

„Триумфът“ (пиесата № 6) – вече в  $\frac{3}{4}$  (четвъртина = 132, което темпо отново ми е бързо, „похарчва“ ми недобре музиката, „изнизва“ ми я така набързо, без да може добре да се чуе, по-точно казано – да се изслуша...). Много интересно редуване между педалирани акорди (съзвучавания) и стакатирани без педал. Отново вътрешна противоречивост: редуват се хем триумф, хем нещо съвсем различно от триумфа... „Разклащането“ на внушението и несигурността на това какво чуваш, какво се случва, идва и от редуването на различни тактове – неравноделност. Редуват се отново контрастно и динамики. (Изобщо, за сюитата като цяло – сложни на преживяване пиеси, със сложен театър на изсвирване и поднасяне.) В такт 16 в „Триумфа“ се достига до един... ла мажор! Че и така някак чрез „каденца“. И веднага след това звученето се „разкривява“ в дисонантност.

Последната пиеса (№ 7), „Perpetuum mobile“: в  $\frac{2}{4}$  в темпо четвъртина = 132. Започва с 4-тактова поредица от шестнадесетини – моторна една такава „мелодия“, която може да те подлъже, че е в един такъв много хроматизиран до мажор, завъртащ малко и ла-минора, преди отново да те отведе към... началното „до“ от повторението си (от последващото си провеждане). Моторна, моторна, но в пианисимо, *ben distincto* (изрично е написала в нотите Зорница), че и цялата пиеса е *senza pedale* (авторско указание). Тази „мелодия“, тази „моторна вихрушка“ се повтаря и повтаря до края на пиесата (тук-таме с потретвания на третия й такт), където се появяват производни шестнадесетинови протичания-конфигурации в „разложени акорди“ (ли да кажа), препънати в края от съз-

вучие „голяма секунда долу + малка секунда горе“, че и счупващи метрума, и финално в противоположно разтварящо се движение „разложен“ „акорд“ квинта + кварта (в дясната ръка), респ. кварта + квинта (в лявата), и „прас!“; две финални октави в увеличена октава „ла бемол“ (долу) и „ла“ горе. (С други думи: върви и се върти уж-вечното *perpetuum mobile* на живота, докато те завърти някаква агония и – прас, свърши всичко!) В „пълнежа“ и изграждането на пиесата отново звучат кварто-квинтовите характеристики, изсипват се и секундовите ситнежи – мелодически, а и като пробождания и „камъчета в обувките“ като „хармонически прозвучавания“. Тънкостта при изпълнението на тази остинатна пиеса е да не се увлечеш в прекалено бързо темпо, нито в сила, нито в нервност, че и в забързване – не! Дори за първите 8 такта бих препоръчал *una corda* (както и за тактове №№ 23-26) – но зависи от рояла и залата. Една възможност е само!

\* \* \*

Разбира се, не мога да опиша всичко (колкото и много подробности да посочих), нито имам такава цел. Нито бих ги изсвирил по един и същи начин, тези много хубави, интересни, богати (ако ги направиш така) на преживявания, размисли, картинности, настроения, внушения, питания, музикални приказки, 7-те пиеси от „Сюитата за пиано“ (1991) на Зорница Петрова (1965), една всъщност чудесна композиторка, не само пианистка. Изсвирете ги!

Би ми било интересно как би реагирала композиторката на моите описания и тълкувания (поне опити за), какво би добавила, с какво би се съгласила, какво – отрекла. Интересно би било и различни слушатели да споделят, каквото споделят. Но това би било вече друг „проект“ – но съвсем възможен, нали?

ПП Авторският концерт на Зорница Петрова мина чудесно, първо в Пловдив, на 26 ноември 2022, събота, от 11.00 ч. в препълнената Концертна зала на АМТИИ. В програмата публиката чу: Франц Шуберт – Зорница Петрова, „Пролетна вяра“, изпълни на рояла З. Петрова; З. Петрова – Вариации за 4 ръце, в изпълнение на

З. Петрова и чудесната ѝ колежка от АМТИИ пианистката Надежда Кузманова; З. Петрова – „Каприз“ за соло кларинет, в изпълнение на страхотния кларинетист Едуард Сарафян, преподавател в АМТИИ, Сюитата за пиано (предмет на това изложение, изпълнена от мен), З. Петрова – „Аполинеров цикъл“ – 4 прекрасни песни („Цялост“, „Мостът Мирабо“, „Акробати“ и „Болна есен“) в изпълнение на наистина великолепното сопрано Чжао Чи, и накрая отново Шуберт-Петрова, „Ти си покой“, с благодарния спомен за скъпите на Зорница покойници и добрите ѝ приятели [Ретроспекция 2022, 2022a]. Концертът наистина бе и музикално събитие, и прекрасно общностно преживяване и тържество.

ППП Писала ми Зорница 3 дни по-късно в мейл, след като ѝ изпратих за контролен прочит вече изчетения и от вас текст: „В късната вечер на 29. ноември чета, чета и се питам: ти ли се размисляш за „Сюитата“ или това са моите мисли, клонирани и пръкнали се пак на този свят в главата на друг човек. Мъж, при това... Логик, при това... Уж музиката е най-абстрактното изкуство, пък така ти е прошепнала всичко! Тази Издайница! Обаче могат да се стрелнат и типажи от днешното, сюрреалистично „въртене“. То вече е извън нашия личен психофилм. То е трилър с главни действащи лица: совите, ястребите, зеленокосите русалки, фалшивите флигорни, които се дерат да изсвирят с патос стар марш от позабравен съветски филм. И така нататък. Вечер ще ти описвам по нещичко, пък дано е жокер за автора (това си ти). Аз и на концерта го казах: „Не съм композитор. Това са забежки, фантазии, образи, контрасти, съмнения, движения по ръба на гротеската и сълзичката. Това са картинки, обгърнати с музика, разкази от съзвучия и анτισъзвучия, които ни съпровождат от „Добре дошъл на този свят!“ до „Лека му пръст!““. Но стига! „Нейсе, запуши го!“ – прекъсва ме Ганю Балкански.“

И още, ПППП (след повторението на авторския ѝ концерт, този път в София, на 12 декември 2022, понеделник от 17:30 ч. в Галерия „УниАрт“ на НБУ), Зорница ми написа: „Благодаря за всичко. Всички сме единомдушни (в колата на връщане към Пловдив – семейството на Зорница плюс цигуларя проф. Недялко Тодоров, нееднократен зам.-ректор, след това и Ректор на АМТИИ, [Недялко Тодоров] бел. моя Я. К.) – ти си пианист за „Сюитата“! Просто и

естествено се превръщаш в човека, който забавлява, осмива, шаржира, наивничи и се подиграва, със средствата на клавиризма. ... Вярвам, че и занапред ще си посвирваме. Дано!“

Приложение

---

# Zornitsa Petrova

---

## SUITE per pianoforte

Preludio  
Grottesca  
Marcia funebre  
Marcia giocosa  
Meditazione  
Trionfo  
Perpetuum mobile

---

Plovdiv / Monchilovski  
II-XI 1991

2

# SUITE

per pianoforte

## Preludio

$\text{♩} = 100$

Zornitsa Petrova

*p legato e semplice*

*Ped. sim.*

*sim.*

© 2024 by Zornitsa Petrova, Plovdiv

Unauthorised copying of music is forbidden by law and may result in criminal or civil action.

Grottesca

4

11 *poco meno* ( $\text{♩} = 80$ )

Musical score for measures 11-14. The piece is in 3/4 time with a tempo of *poco meno* ( $\text{♩} = 80$ ). The key signature has two flats. The first system shows the right hand playing a melodic line with slurs and the left hand providing harmonic support with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *mp* is present.

Musical score for measures 15-19. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active bass line with frequent chord changes. A dynamic marking of *pp* is present.

Musical score for measures 20-23. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with a steady bass line. A dynamic marking of *pp* is present.

24 *Tempo 1°*

Musical score for measures 24-27. The tempo changes to *Tempo 1°*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical score for measures 28-31. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line. A dynamic marking of *ff* is present. The instruction *Senza ped.* is written at the end of the system.

Musical score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line. A dynamic marking of *ff* is present.

## Marcia funebre

♩ = 48

The musical score for "Marcia funebre" is written for piano in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 48. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The score is divided into systems, with measures 6, 12, 18, 24, and 30 marked at the beginning of their respective systems. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with a *cresc.* (crescendo) marking and a *sub. ff* (sub-fortissimo) marking. The score includes various articulations such as slurs, accents, and staccato markings. The piece concludes with a *sub. ff* dynamic marking.

6

Marcia giocosa

$\text{♩} = 132$

*mp*

7

13

19

25

31

*cresc.*

*(cresc.) ff*

*p*

Meditazione

Lento (♩ = 50)

The musical score for "Meditazione" is written for piano in G major. It begins with a tempo marking of "Lento" and a quarter note equal to 50 beats per minute. The piece is divided into five systems of music. The first system (measures 1-5) starts with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a pianissimo (*pp*) dynamic in the treble clef. The second system (measures 6-10) features a piano (*p*) dynamic in the treble clef and a forte (*f*) dynamic in the bass clef. The third system (measures 11-15) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef and a pianissimo (*pp*) dynamic in the bass clef. The fourth system (measures 16-20) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef. The fifth system (measures 21-24) begins with a forte (*f*) dynamic in the bass clef and a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble clef, ending with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and fermatas.

8

Trionfo

$\text{♩} = 132$   
*f secco*

6

*p*  
*mf Senza ped.*

11

*sf ff*

16

*p*

21

*m.s.l.*  
*molto ff*  
*sub. p*

26

3

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Trionfo'. The tempo is marked as quarter note = 132. The score is in 3/4 time and consists of six systems of music. The first system (measures 1-5) is marked *f secco*. The second system (measures 6-10) is marked *p* and *mf Senza ped.*. The third system (measures 11-15) is marked *sf* and *ff*. The fourth system (measures 16-20) is marked *p*. The fifth system (measures 21-25) is marked *m.s.l.*, *molto ff*, and *sub. p*. The sixth system (measures 26-30) is marked with a fermata and a triplet of eighth notes. The key signature changes from one flat to two sharps between measures 11 and 16.

30 *molto cresc.* *ff*

34 *f*

38 *fff* *ffz sfz mp* *ff*

Perpetuum mobile

$\text{♩} = 132$

*mp ben distinto*

*Senza ped.*

5

10

10

15 *cresc.*

20 *(cresc.)* *f* *pp*

25

30

35 *sfz p*

40 *cresc.*

44 *f* *m.s.* *m.d.* *m.s.* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *3* *sfz*

Wess Music Engraving

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Недялчо Тодоров. *Уикипедия: Свободната енциклопедия* [онлайн]. [прегледан 30 април 2023]. Достъпен на: [https://bg.wikipedia.org/wiki/Недялчо\\_Тодоров](https://bg.wikipedia.org/wiki/Недялчо_Тодоров) [Nedyalcho Todorov. *Uikipedia: Svobodnata entsiklopedia* [onlayn]. [pregledan 30 april 2023]. Dostapen na: [https://bg.wikipedia.org/wiki/Nedyalcho\\_Todorov](https://bg.wikipedia.org/wiki/Nedyalcho_Todorov)]
- ПЕТРОВА, Зорница, 1991. *Сюита за пиано* [ръкопис]. [PETROVA, Zornitsa. *Syuita za piano* [rakopis]. 1991.]
- Ретроспекция „Sans Résonance“ – авторски концерт на Зорница Петрова, Зала АМТИИ, 26 ноември 2022, начало 11.00 ч. [програма]. личен архив на Я. Конов. [Retrospektsia „Sans Résonance“ avtorski kontsert na Zornitsa Petrova, Zala АМТИИ, 26 noemvri 2022, nachalo 11.00 ch. [programma]. lichen arhiv na Ya. Konov.]
- Ретроспекция „Sans Résonance“ – авторски концерт на Зорница Петрова, Зала АМТИИ, 26 ноември 2022, начало 11.00 ч. [афиш]. личен архив на Я. Конов. [Retrospektsia „Sans Résonance“ – avtorski kontsert na Zornitsa Petrova, Zala АМТИИ, 26 noemvri 2022, nachalo 11.00 ch. [afish]. lichen arhiv na Ya. Konov.]. Ретроспекция „Sans Résonance“ – авторски концерт на Зорница Петрова, с участието и на Надежда Кузманова, пиано, Едуард Сарафян, кларинет, Чжао Чи, сопран, Явор Конов, пиано, Концертна зала, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 30 ноември 2022. *Youtube* [онлайн]. [прегледан 09 октомври]. Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=FejpUoyhpqM> [Retrospektsia „Sans Résonance“ – avtorski kontsert na Zornitsa Petrova, s uchastieto i na Nadezhda Kuzmanova, piano, Eduard Sarafyan, klarinet, Chzhao Chi, sopran, Yavor Konov, piano, Kontsertna zala, АМТИИ „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv, 30 noemvri 2022. Youtube [onlayn]. [pregledan 09 oktomvri]. Dostapen na: <https://www.youtube.com/watch?v=FejpUoyhpqM>]
- Ретроспекция „Sans Résonance“ – авторски концерт на Зорница Петрова, с участието и на Биляна Динкова, пиано, Едуард Сарафян, кларинет, Чжао Чи, сопран, Явор Конов, пиано, Галерия „УниАрт“ в НБУ, София. *Youtube* [онлайн]. [прегледан 09 октомври]. Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=3IW0y4dNika>. [Retrospektsia „Sans Résonance“ – avtorski kontsert na Zornitsa Petrova, s uchastieto i na Bilyana Dinkova, piano, Eduard Sarafyan, klarinet, Chzhao Chi, sopran, Yavor Konov, piano, Galeria „UniArt“ v NBU, Sofia. Youtube [onlayn]. [pregledan 09 oktomvri]. Dostapen na: <https://www.youtube.com/watch?v=3IW0y4dNika>]
- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1990. *Елементарна теория на музиката*. София: Музика. [HADZhIEV, Parashkev, 1990. Elementarna teoria na muzikata. Sofia: Muzika.]

# EARLY ACOUSTIC RECORDINGS AS EVIDENCE IN HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE: LIMITS AND RESOURCES

ANTONELLA BENATTI<sup>1</sup>

## РАННИ АКУСТИЧНИ ЗАПИСИ КАТО ДОКАЗАТЕЛСТВО ЗА ИСТОРИЧЕСКИ ИНФОРМИРАНО ИЗПЪЛНЕНИЕ: ОГРАНИЧЕНИЯ И РЕСУРСИ

АНТОНЕЛА БЕНАТИ<sup>2</sup>

**Abstract.** This article examines the features and limitations of early acoustic recordings of classical music by analysing the recording and reproduction system, the conditions in which they took place, and the way in which they were preserved and digitised. The aim is to get to the point where a recording can be a true image of a live performance. The paper aims to encourage in-depth research into the use of past recordings as evidence of performing styles and musical traditions of the past.

**Keywords:** Acoustic recordings, Philippe Gaubert, flute, Historically Informed Performance.

**Резюме.** В тази статия се разглеждат особеностите и ограниченията на ранните акустични записи на класическа музика чрез анализ на системата за запис и възпроизвеждане на ус-

<sup>1</sup> **Antonella Benatti** is full-time Ph.D Student at the New Bulgarian University, Music Department. Supervisor Prof. Dr Luisa Sello and Prof. Yavor Konov, Doctor of Science; e-mail: info@antonellabenatti.com

<sup>2</sup> **Антонела Бенати** е редовен докторант в Нов български университет, департамент „Музика“. Ръководител проф. д-р Луиза Село и проф. д-р Явор Конов; e-mail: info@antonellabenatti.com

ловията, в които са се осъществявали, и на начина, по който са били съхранени и дигитализирани. Целта е да се достигне до степента, в която един запис може да бъде изображение на живо изпълнение. Статията има за цел да насърчи задълбоченото проучване за използването на записи от миналото като доказателство за изпълнителските стилове и музикалните традиции от миналото.

**Ключови думи:** акустични записи, Филип Гобер, флейта, историческо информизирано изпълнение.

In Historically Informed Performance<sup>3</sup> early recordings have become a primary source of musical research. In this article I examine acoustic recordings as evidence of a performance with a particular consideration of seven flute recordings by Philippe Gaubert<sup>4</sup> made in 1919. I try to answer the following questions: How much can a recording be a photograph of a live concert? Which are the peculiarities and limits of an acoustic recording?

I am particularly interested in this topic because of the subject of my doctoral research which is the relationship between text (scores and method<sup>5</sup>) and performance in Philippe Gaubert's Work. As Gaubert lived between the end of the nineteenth and the first half of the twentieth century, his performance can be investigated by his acoustic recordings only.

While during a concert the performer is the undisputed protagonist of the music and the audience can listen to him without intermediary, in a recording the musical performance is mediated by the technological equipment both for recording and for playback.

The technological process of recording is not neutral but has a creative dimension because the technical decisions made by the sound engineer are also aesthetic choices. The producer is the supervisor and

---

<sup>3</sup> Historically Informed Performance (HIP) is an approach to the performance of classical music, which aims to be faithful to the manner and style of the musical era in which the work was originally conceived [Wikipedia-HIP]

<sup>4</sup> Philippe GAUBERT (1879-1941) French flutist, conductor and composer.

<sup>5</sup> Taffanel-Gaubert, 1923, *Méthode Complète de Flute*, Alphonse Leduc AL24890.

can influence the choices of repertory, quality of sound or editing. He is the privileged listener that mediates the relationship between the score, the performer and the technologies.

Nowadays digital technology can manipulate all aspects of sound or can even design it from scratch, so that the original performance can be irrelevant or very different from the final result. Since modern editing techniques were not available in early acoustic recordings because technology had big limitations, we expect a result that is more similar to reality.

Let's have a look at what was the process in the past. In the acoustic recording era, between 1890 and 1925, sound vibrations were transmitted via a conical shaped funnel (horn) to a sensitive membrane attached to a stylus. The stylus, moved by sympathetic movements of the membrane, etched the sound waves onto a blank wax rotating disc. From the etched groove an electroplated matrix was made that was the negative of the recording, with outward jutting ridges rather than inward grooves. From this negative, positive records were pressed in shellac compound.

The engineer's decisions about the quality of the horn, its placement and the unsteadiness of the cutter determined the quality of the sound and some aspects of the timbre of the record.

The speed of the recording turntable regulated the recording pitch. The standard pitch in 1919 was 78 rpm<sup>6</sup>.

The process to play the recording was reversed by a mechanical reproducing machine, the gramophone. Every time the needle passed over the engraved parts it created the same vibrations but this time it dispersed them in the environment in form of sound. Unfortunately, the reproduction of these records had background noises caused by the graininess of the original etched surface, mixed with noises caused by the record's material.

Nevertheless the surface markings of the disc can give us a lot of information about a recording. Most labels identify the composer, work, performers and sometimes the venue and the catalogue number. The catalogue number was assigned according to the area of distribution. Between the label and the grooved area the matrix number is preserved.

---

<sup>6</sup> rpm: revolutions per minute.

It is the number of the master record, a unique identifier which can yield the date, place and the expert responsible for the recording.

To understand the restrictions of acoustic recording technology it is crucial to access the record's faithfulness to a live performance.

The acoustic recordings could record and playback only a spectrum from 100 to 4000Hz, which represents only a small part of what the ear can detect, as the human spectrum ranges from 20 to 20,000 Hz. It means that a great deal of information heard in a live performance was lost, including the brightness of the flute's sound or the lower notes of the piano, the dynamics and the nuances.

Since no microphones or any electronic tone control existed at that time, all the adjustments to the sound were achieved by altering the performer's position relative to the horn or by varying the size of horns and the thickness of diaphragms. Sometimes the performer needed to modify his performance using less dynamic than in a concert because when the sound became extremely loud it could make the needle jump and damage the wax.

The recording conditions were very uncomfortable for performers: sometimes they had to play motionless in front of the funnel and they were confined within a small space where their movements were limited, therefore the recording could lack a sense of depth. Pianists were encouraged to play loudly on upright pianos with hardened hammers and missing backs. Although playing loudly was considered necessary, pianists had to be careful because making extra loud sounds or violent accents could break off the wax and nullify hours of hard work<sup>7</sup>.

Accentuation, articulation and pedalling was very difficult to record in piano playing<sup>8</sup>. Violinists often played Stroh violins with metal sound boxes because the sound of the strings was difficult to capture as it was rather soft; pizzicato, vibrato, glissando had to be heavily exaggerated in order to be heard<sup>9</sup>.

The soprano Adelina Patti<sup>10</sup> had to sing into a small funnel while

---

<sup>7</sup> M. Hambourg, *From Piano to Forte*, p. 291

<sup>8</sup> M. Ford, *History of sound recording*, p. 228

<sup>9</sup> F.W. Gaisberg, *The Music Goes Round*, p. 41

<sup>10</sup> Adelina PATTI (1843-1919), Italian soprano.

remaining stationary to preserve dynamics truthfully, but she was placed on a small movable platform so that she could be pulled away from the horn when a loud note approached and towards it for a quiet note. As the matter of fact, the recorder needle was so sensitive that an extra-loud sound would have made it jump causing a tiny bit of wax to be chipped out. If this occurred the recording had to start all over again. But although this procedure may have ensured some dynamic variations, it could also lead to artificial results.

The pianist Alfredo Barili<sup>11</sup> who was accompanying Adelina Patti was placed with his piano on boxes towering above Patti. From this position, further from the recording horn, he was instructed to play consistently loudly without dynamic shading because such subtleties would not have been picked up<sup>12</sup>.

I couldn't find any evidence of Philippe Gaubert's recording environment, but it could have been very similar to Adelina Patti's one, considering that flute and voice are very similar.

All Gaubert's flute records have a length ranging from 1,5 to 4,5 minutes. In fact, recordings by 1903 to 1940 lasted up to 4,5 minutes, depending on record diameter. Cutting of the musical text was a common consequence of it. We can find an example in Philippe Gaubert's recording of F. Doppler's Hungarian Pastoral Fantasy. It lasts 4'22" (the integral length should be 12' ca) and some parts are missing. He cuts the first eight bars of piano introduction, then from bar 29 to 42, all the central part „Andantino moderato” from 49 to 117 and eventually from bar 169 to 196. The final Allegro is played very fast and near the end it seems almost rushed. Is it possible that Philippe Gaubert had to accelerate in order to suit the restricted playing time or he would have played Allegro at the same speed in a concert? I suppose that he had to accelerate.

Gaubert's recording *Sur la plaine* lasts 4'30", the maximum duration allowed. The piece has been played in full version but the quavers played by the piano in the last bars, instead of dissolving as required by the music, are slightly accelerated, probably to stay within the limits of length.

---

<sup>11</sup> Alfredo BARILI (1854-1935) Italian-American pianist, composer, and pedagogue.

<sup>12</sup> J.F. Cone, *Adelina Patti: Queen of Hearts*, Aldershot, Scholar Press, 1993, p. 246

Not only the interpretation but also the choice of the repertoire may be influenced by these restrictions of duration and frequency, opting for short brilliant pieces with robust sonorities and few nuances. These choices were probably very appreciated by the producer because they were more commercial. Four Gaubert's flute recordings out of seven are short and brilliant, two long and *andante*, one long and slow.

It has to be said that acoustic recordings we are now listening to, are almost a digital conversion of gramophone records and this process involves a further technical intervention that filters and interprets the original performance. It is nevertheless very important because it allows the possibility to restore, preserve and place on the market deteriorated recordings that otherwise would have been lost. This process involves further technical / interpretative manipulation which has to be considered.

In CHARM (Center for the History and Analysis of Recorded Music) website there is a detailed description of the problems that a conscientious digitization involves.

The sound we hear has a development in time and to be faithfully reproduced it needs to have the same development in time. The essential condition for a repetition of a recorded event is that the reproducing apparatus is able to interpret the carrier correctly. Changing the speed of reproduction will influence the result noticeably. Acoustic records were not all recorded at the same speed; the earliest discs from the beginning of the century were recorded at 68-70 rpm. Eventually the speed was standardized at about 78 rpm, but sometimes other speeds were used but not always indicated. The most difficult task for a technician is to pitch the recordings correctly, to be as faithful as possible to the original sound. He needs to work out what they were in each case, based on knowledge, taste and guesswork.

For doing that the turntable for transferring the disk must have speed stability and variable speed from 60 to 100 rpm to reproduce everything recorded. The pick-up arm should be capable of hard work and with removable head-shell system to use a wide variety of styli because the groove-wall dimensions of the discs were not standardised and one needs to find the one that suits it best.

There are different restoration software to filter and minimize

different categories of noises reproduction, the constant background noises that the stylus makes in the groove and the clicks caused by the scratches on the record. After removing noise and clicks, one may adjust the volume and equalize the frequency profile.

Listening to different digitized recordings of J. S. Bach's *Badinerie* and Gaubert's *Madrigal* both played by Gaubert himself, we can notice that they sound different despite being taken by the same gramophone record. The first one is a track of a CD dedicated to Philippe Gaubert and produced by Alpha Classic<sup>13</sup>, the other one is a digitization of Ashot Arakelyan's private collection made by himself<sup>14</sup>. In the latter there is more background noise but one can hear more clearly the sound of the flute with more softly accompanying piano, whilst in the Alpha's version there is less background noise, the sound of the flute is more muffled but more balanced with the piano. Each of them communicates a different idea of sound and a different balance between piano and flute. Reading Patti's and Barili's testimonials, the Arakelyan's version seems to be the closest to the original record. On the other side, Alpha Classic's version is closer to the expectations of a modern audience. It shows clearly that the digitization process is very important.

Given all the considerations made above, we can state that early acoustic recordings are complex documents that demand interpretation in the same way written texts do. They are surely „a partial representation of what the musicians would have achieved in a concert performance, adapted to suit the limitations of the recording machinery of the day<sup>15</sup>". Philippe Gaubert's recording environment was surely different from a concert performance. Probably he was forced to stay motionless in front of the funnel playing dynamic or articulations differently from those he usually would have done. He increased the speed of some bars that he would probably have played more comfortably in a live performance, to stay within the time of the record. His live sound may have been more

---

<sup>13</sup> *Les chants de la mer*, 2006 [CD recording]. Performed by Philippe Gaubert, Alpha Production 801, 760014198014.

<sup>14</sup> *French Flutist Philippe Gaubert*, [private recording collection by Ashot Arakelyan].

<sup>15</sup> R. Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, p. 28

brilliant, expressive and balanced with the piano, but through these recordings we can have an idea of his personal sound, vibrato and musical personality. Gaubert's playing is very different from other contemporary flutists such as Adolph Hennebains<sup>16</sup>, George Barrère<sup>17</sup>, René Le Roy<sup>18</sup> who have done acoustic recordings as well<sup>19</sup>. In spite of all the limitations of this type of recordings, we can distinguish the sound for each of them and a particular colour and vibrato.

Gaubert's vibrato is very fast and almost imperceptible unlike the others' one which is more pronounced. Gaubert's sound is darker, full-bodied and powerful; his articulation is very precise and clean. He shows clear musical ideas and a strong character.

Gaubert's *Method for flute* addresses every aspect of flute technique and interpretative style in a detailed and complete way and it is considered a milestone of the French Flute School and of the flute technique. Studying his method carefully we could achieve a faint idea of the sound and playing style that Gaubert has given throughout his recordings.

Same considerations can be made comparing scores and recordings of his own flute works. We can get a more precise idea of *rubato*, *rallentando*, musical breaths, phrasing and agogic decisions that no musical writing could render anyway.

Even if these recordings are only a partial representation of a live performance, they have great value and offer important insights into Gaubert's playing, his interpretative style and the aesthetic tendencies of the early twentieth century musicians, capturing and preserving performance styles, traditions and musical approaches of that age.

---

<sup>16</sup> Adolph HENNEBAINS (1862-1914) French flutist and teacher at Paris Conservatory.

<sup>17</sup> George BARRERE (1876-1944) French flutist that 1905 moved to US.

<sup>18</sup> René LE ROY (1898-1985) French flutist and teacher who studied with Hennebains and Gaubert at Paris Conservatory.

<sup>19</sup> *The Great Flautists*, 1990, [CD recording]. Performed by Philippe Gaubert, Marcel Moyses, Le Roy, George Barrère, GEMMCD 928.

## REFERENCES:

- CONE, John Frederick, 1993. *Adelina Patti queen of hearts*. Hal Leonard Corp. ISBN 0-9313-40608.
- COOK, Clark and Rink LEEC-WILKINSON, eds., 2009. *Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-68461-3.
- DOPPLER, Franz, 1913. *Hungarian Pastoral Fantasy*. Shott FTR91.  
*French Flutist Philippe Gaubert*, [private recording collection by Ashot Arakelyan].
- GAUBERT, Philippe, 1914. *Sur la plaine*. Heugel & Cie..  
*Les chants de la mer*, 2006 [CD recording]. Performed by Philippe Gaubert, Alpha Production 801, 760014198014.
- PERES Da Costa, Neal, 2012. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-538691-2.
- TAFFANEL-GAUBERT, 1923. *Méthode Complète de Flute*. Alphonse Leduc AL24890.
- The Great Flautists*, 1990 [CD recording]. Performed by Philippe Gaubert, Marcel Moysé, René Le Roy, George Barrere, GEMMCD 928.

## РАЗЦВЕТ И ЗАЛЕЗ НА СПЕЦИФИЧНО БРАЗИЛСКИЯ КИНОЖАНР „ШАНШАДА“

БОРЯНА МАТЕЕВА<sup>1</sup>

### RISE AND DECLINE OF THE SPECIFICALLY BRAZILIAN CINEMA GENRE „CHANCHADA“

BORYANA MATEEVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Текстът изследва развитието и зaleza на шаншадата, която представлява престонародни комедии с музика, песни и танци, свързани с карнавални теми и герои. Този специфично бразилски киножанр е разгледан в контекста на филмопроизводството от 30-те до 60-те години на миналия век. Анализират се основни идейни, тематични и визуални характеристики на жанра и приноса на видни негови представители. Отделено е внимание и на два поджанра – порно-шаншадата и пародията, също уникален, чисто бразилски принос в историята на киното. Текстът представя оценката на режисьорите-новатори от бразилското *Синема ново* от началото на 60-те години. От яростни отрицатели на шаншадата с времето те променят отношението си и са принудени да признаят народността ѝ характер.

**Ключови думи:** бразилско кино, шаншада, порно-шаншада, пародия, Гранде Отело, Кармен Миранда, Синема ново, Глаубер Роша, Нелсон Перейра дос Сантос

<sup>1</sup> **Боряна Матеева** е докторант на самостоятелна подготовка в ДП „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ в департамент Кино, реклама и шоу-бизнес на Нов български университет; e-mail: boryanamtv@yahoo.com

<sup>2</sup> **Boryana Mateeva.** Doctoral student on independent training in the doctoral program „Film Studies, Film Art and Television“ at the New Bulgarian University Department Cinema, Advertising and Show Biz; e-mail: boryanamtv@yahoo.com

**Abstract.** The text explores the development and decline of the „chanchada“ – popular and ingenuous comedies with music, songs and dance related to carnival themes and characters and aimed at the common people. This specifically Brazilian film genre is examined in the context of film production from the 1930s to the 1960s. The main conceptual, thematic and visual characteristics of the genre are analyzed as well as the contribution of its most prominent representatives. Attention is paid to two subgenres – the „pornochanchadas“ and the parodies – also a unique, purely Brazilian contribution to the history of cinema. Finally the author analyses the assessment of the Cinema Novo directors, fierce critics of the chanchada’s values, who changed their attitude over time and recognized its strong connections with the national cinema and its authentic popular character.

**Keywords:** Brazilain cinema, chanchada, pornochanchada, parody, Grande Otelo, Carmen Miranda, Cinema Novo, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos

През 30-те години на миналия век най-значимото събитие в бразилското кино е раждането на един специфично бразилски жанр – *шаншада*. Създаден отчасти по образец на американските мюзикъли (и специално „радио-мюзикълите“), той има корени в бразилския комичен театър и в т.нар. „пеещи филми“ от немия период. В типичния си вид шаншадата включва музикални и танцови номера, често със сюжет от театралното задкулисие. Музикалните филми са тясно свързани с карнавала и тяхната визия е повлияна от карнавалните ценности. Алекс Виани определя шаншадите като „простонародни комедии, обикновено правени небрежно и набързо, с вмъкване на музикални номера“ [Augusto, 1989, с.18-19]. Макар че се радват на огромна популярност, те са също и обект на презрение и насмешки. „Novo Dicionário Aurélio“ дава следната дефиниция: „театрална пиеса или филм без стойност, в които преобладават недодялани схеми, вулгарни шеги и порнография“. Критикът Жан-Клод Бернарде гледа по-широко: той определя жанра като „народни и музикални комедии, създадени в Бразилия от 1900 до 1960.“

[Augusto, 1989, с.18]. Незабиколима е и оценката на Пауло Емилио Салес Гомес, според когото киното, снимано през 40-те години на ХХ век в Рио де Жанейро е „крайтъгълен камък в развитието на бразилското кино”<sup>3</sup>, защото непрекъснатото производство на музикални филми и шаншади в продължение на близо 20 години става независимо от вкусовете на „колонизатора” и въпреки чуждите интереси. Младата масова публика открива в тях преработени модели, които произлизат от здравето бразилско наследство. Към тези относително стабилни ценности се добавят и типични за Рио детайли като злободневни анекдоти, специфичен говор и поведение, на които шаншадата дава форма „дори по-ефективно от карикатурата или вариететния театър.”<sup>4</sup> Но Салес Гомес посочва, че тези филми носят със себе си и „жестокия белег на недоразвитостта”. Шаншадите контактуват с публиката като създават „интимно отношение на творческо участие”, докато североамериканските филми предлагат далечни герои и чужда среда и носят модели на поведение, свързани с „колонизатора”. Шаншадата показва на бразилеца неговия живот и през образите на измамници, мошеници, безделници, „намеква за битката на колонизирания срещу колонизатора.”<sup>5</sup>

Шаншадата идва със звуковото кино и се налага ударно с два филма: „Ало, Ало, Бразилия” (Alô, Alô, Brasil, 1935) на Жоао де Баро, Уолтс Дауни и Алберто Рибейро и „Ало, ало, карнавал” (Alô, Alô, Carnaval, 1936) на Адемар Гонзага, като и в двата играе Кармен Миранда<sup>6</sup>, по това време вече доста популярна от радиотеатъра и грамофонните плочи. „Ало-то” в заглавията е заемка от годишните поздравии по радиото към участниците в карнавала [Stam, 1997, с. 81]. „Ало, ало, карнавал” е от първостепенно значение за разбиране на произхода на народното кино. Той неизменно е сочен като начало на шаншадите с марката Atlântida от 40-те и 50-те години.” –

<sup>3</sup> Salles Gomes, Paulo Emilio. A Trajectory Within Underdevelopment. B: Johnson, Randal and Stam, Robert. Brazilian Cinema – Expanded ed. Columbia University Press. New York, 1995, p. 246

<sup>4</sup> Ibidem

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Carmen Miranda (1909-1955) – звезда на бразилското кино, наложила се и в Холивуд

отбелязват Стефани Денисън и Лиса Шау [Dennison and Shaw, 2004, с. 38]. Формулата нататък остава почти неизменна – във фокуса винаги са карнавалните тържества в Рио, музиката и задкулисни-те действия. Те се налагат и като главните отличителни белези на шаншадата.

Много скоро Кармен Миранда се премества в Холивуд, където талантите ѝ са използвани умело от компанията Fox. По този повод историкът Карлос Роберто де Соуза саркастично отбелязва: „Отново предоставихме суровина на американската индустрия”<sup>7</sup>. Сержио Аугусто съобщава, че Кармен Миранда се появява в 14 холивудски комедии – някои приятни като „Уикенд в Хавана” (Weekend in Havana, 1941) на Уолтър Ланг, други тропически и сюрреалистични като „The Gang’s All There”, 1943 на Бъзби Бъркли. Само в две действието се развива в Бразилия – „Тази нощ в Рио” (That Night in Rio) и „Нанси отива в Рио” (Nancy Goes to Rio). Десетки мюзикъли с нейно участие са се въртели в Бразилия и Аржентина, където звездата е била в свои води – тя е трябвало да привлеча латиноамериканската публика на единствения силен пазар, останал след затварянето на Европа от войната. [Johnson and Stam, 1995, с. 27]. Въпреки, че владеела отлично английски, актрисата е била подтиквана да говори по нейния „характерно карикатурен маниер” – това е един от начините, чрез които латиносите са били осмивани от Холивуд. Това обаче не е попречило на тези филми да станат „маякът, към който Третият свят гледа, моделът за „истинско” кино.” [Stam, 1989, с. 81].

Личността и персонажът на Кармен Миранда играят силно двусмислена роля и дълги години продължават да са във фокуса на полемики. В Холивуд я наричат „бразилската бомба” – нещо като шутовска емблема на „латиното” с екстравагантните си номера, шаржирана мимика, кичозни костюми и парвенюшки реквизит. „Много бразилци я стигматизират като пасивен инструмент на североамериканския културен империализъм – пише Сержио Аугусто, докато други я възприемат като природна стихия, отвъд доброто и злото. От началото на 60-те тя става обект на междунаро-

---

<sup>7</sup> De Sousa, Carlos Roberto. „A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro”. O Estado de São Paulo (25.10.1975).

ден култ [...]. Кармен Миранда представлява най-забележителната карикатура на жените. Зад несравнимата вулгарност на нейните костюми и украшения – шапки и колиета с фрукти, ръкави с волани и пъстроцветни поли, се крие демона на травестит.<sup>8</sup> „От друга страна „преувеличените“ й изпълнения са й помагали да подкопава и пародира стереотипните си роли, но са направили малко, за да й спечелят реална власт” – допълва Робърт Стам в интересното си изследване „Тропически мултикултурализъм”.

[Stam,1997, с. 84]. В Холивуд етническата ѝ принадлежност е била размита в родовото „латино”, но в бразилския контекст нейната музика и изпълнителски стил имат дълбоки корени в афро-бразилската култура. Това влияние е многоизмерно и личи в езика на тялото, в стъпките на самбата, в използването на гласа, в полюляването, свойствено, според поклонниците, за богинята Иеманжá и бога Ошум. А и фамозните ѝ „тути-фрути” костюми (тюрган, гердани, гривни и орнаменти) са стилизирано копие на т. нар. „baianas” – жените от щата Баиа. Те се обличат в бели широки дрехи, изпълняват религиозни ритуали и са част от символиката на карнавала и бурлескния театър от началото на ХХ век. Изследователите сочат, че „костюмът на Кармен Миранда е заимстван от гордата традиция на тъканите и дизайна, които хората от народите йоруба и фон са донесли в Бразилия.”<sup>9</sup> В края на 60-те фигурата на Кармен Миранда, осмивана от *Синема ново*, става обект на своеобразно „художествено рециклиране” от страна на тропикалисткото движение, което се отнася към нея с интерес и уважение. Като първата бразилска звезда „за износ”, постигнала впечатляваща слава, тя разчиства пътя за по-късния успех на боса новата, самбата и аше<sup>10</sup> (ахе) музиката.

<sup>8</sup> Augusto, Sérgio.”Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to „Moonraker”. В: Johnson, Randal and Stam, Robert. Brazilian Cinema – Expanded ed. Columbia University Press, New York, 1995, p. 359-360

<sup>9</sup> Ibidem, 87

<sup>10</sup> Ахé – популярен музикален жанр, появил се първо в град Салвадор, щата Баиа към 1986, смесващ различни афро-карибски жанрове като марча, реге и калипсо. Включва и влияния от бразилската музика като Frevo, Forró и Carixada. Създател на този стил е Алфредо Моура. Думата „ахе” идва от езика на йоруба и е религиозен поздрав, използван в религи-

В разглеждания период в киното безпрекословно се налага и една друга звезда – Гранде Отело<sup>11</sup>. Робърт Стам смята, че ако има справедливост, „той би бил така известен като Чарли Чаплин, Бъстър Кийтън или Джеймс Ърл Джоунс” [Stam 1997, с. 88] и цитира Орсън Уелс, нарекъл го „най-великия комедиен актьор на ХХ век”<sup>12</sup>. За Жоржи Амаду, той е „емблема на Бразилия”. „Бидейки беден, чернокож и без физика на красавец, той преодолява всички пречки чрез таланта, борбеността, силата, упоритостта и скромността си” – пишат след смъртта му. Говори се, че е получил псевдонима си още като дете, когато възрастни го нарочили за тенор, „който би направил добър Отело” в операта на Верди. Започнал на 8 години в цирка, на 9 той вече е нает от театрална компания. Талантът му е универсален – изявява се като композитор, певец, танцьор, актьор и сценарист. Играл е в повече от 100 филма и е участвал във всички етапи на бразилското кино – от шаншадите през *Синема ново* и ъндърграунда от 60-те до теленовелите от 70-те и 80-те на миналия век.

По времето на първата си поява в „Кариокски нощи” (Noites Cariocas, 1935) Гранде Отело вече е известен от комичния театър и водевила. На едно от представленията си се среща с Марио де Андраде, авторът на романа „Макунаима”, в чиято паметна адаптация след 40 години ще изпълни главната роля. „Изкушавам се да спекулирам с това, че гледайки Гранде Отело на сцената, Марио де Андраде в съзнанието си може отчасти да се е вдъхновил за фигурата на Макунаима.” – пише Стам [Stam 1997, с. 88]. Във филма „Тъгата не плаща дълговете” (Tristezas Não Pagam Dívidas, 1943) Гранде Отело играе с друг прочут бразилски комик – Оскарито<sup>13</sup>. Те стават прочуто дуо, като подобно на известните комични двойки

---

ите кандомблѐ и умбанда. Означава „душа”, „светлина”, „дух” или „добра вибрация”

<sup>11</sup> Grande Otelo (1915-1993) – артистичен псевдоним на Sebastião Bernardes de Souza Prata

<sup>12</sup> По това време Орсън Уелс е в Бразилия с намерение да снима филм със заглавие „It’s All True” и среща Гранде Отело, който е звезда в казината на Рио

<sup>13</sup> Oscarito (1906-1977) е псевдоним на Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias

като Лаурел и Харди персонажите им разчитат на контраста. Отело е чернокож, дребен, грозноват и свит; Оскарито е бял, снажен, привлекателен и самоуверен. Партнирайки си с Оскарито и после с Анкито<sup>14</sup>, Гранде Отело се налага като „краля на шаншадата”. За разлика от американските филми, където между бели и черни има отношения господар-слуга, Отело и белите му колеги са равнопоставени. Типажът му неизменно е симпатичен, той често играе т.нар. *malandro* – дребен мошеник, скитник, градски тип, който благодарение на бърза реакция и въображение оцелява, превръщайки безделничеството в изкуство. „Маландротото” винаги надхитрява системата. Винисиус де Мораис описва Гранде Отело като „особено богата в човешки план личност, с огромен потенциал за изразяване на патос и крайна нежност, скрити зад ирония и живост.” [De Moraes 1991, с. 264].

Любопитна посока в развитието на шаншадата е поджанрът пародии на известни филми. Те са продължение на една традиция от нямото кино в Бразилия. Макар че трудно може да се определи кога точно се появява тенденцията към пародиране, за начало може да се приеме една „много весела” версия на „Веселата вдовица” от 1909 [De Paula Araujo 1976]. С идването на звука се появява „Бабао”, осмиващ големия успех на „Езичникът” (The Pagan, 1929 на У.С. Ван Дайк, с португалско заглавие „O Pagão”). Тенденцията става успешна с изцяло карнавалния дух на шаншадите на студията Atlântida. Този непретенциозен жанр действително отразява живота на обикновените хора и успява неусетно да се превърне в „значима форма на народна комуникация в продължение на 3 десетилетия”.<sup>15</sup>

Три характерни и много успешни пародии с марката Atlântida са: „Карнавал Атлантида” (Carnaval Atlântida, 1952) на Жозе Карлос Бурле, „Да убиеш или да избягаш” (Matar ou Correr, 1954) и „Нито Самсон, нито Далила” (Nem Sansão Nem Dalila, 1955) на Карлос Манга. Според историците, филмът, който най-добре изразява целите

<sup>14</sup> Ankito (1924-2009) е псевдоним на Anchizes Pinto, бразилски актьор, считан за едно от петте най-големи имена на шаншадата.

<sup>15</sup> Vieira, João Luiz. „From „High Noon” to „Jaws”: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”. В: Johnson, Randal and Stam, Robert. Brazilian Cinema – Expanded ed. Columbia University Press, New York, 1995, p. 268

на пародирането е „Карнавал Атлантида“. Това е филм във филма, където режисьор с гръмкото име Сесилио Б. Де Мильо (в превод Сесилио Б. на Царевницата, закачката е с мастития холивудски майстор Сесил Б. де Мил) иска да направи версия на „Елена от Троя“ в холивудски стил. На намерението му се противопоставя идеята за по-народна, олекотена версия на „Хубавата Елена“ или дори замяната ѝ с карнавален филм, което накрая и се случва. Гранде Отело и Коле, като дребни мошеници играят сценаристи, понижени до портиери заради отхвърлените им „карнавални“ сценарии. Накрая виждаме въображаемата версия на пишман-сценаристите – актьорите танцуват самба и пеят карнавален хит в декора на древногръцки дворец. Филмът е „алегория за несъответствието“<sup>16</sup>, защото холивудският стил е неуместен за Бразилия, така както тогата на Гранде Отело не се „връзва“ със самбата. „Карнавал Атлантида“ симпатизира на народните герои и се подиграва с европоцентристката идея, че Древна Гърция е извор на „универсална култура“ и чрез гротесковия образ на професор Шенофонте (Оскарито). Абсурдисткото смесване на висока и популярна култура, на елинистична Европа и Третия свят, на епични структури и мюзикхолни номера, на дворци и фавели, на Холивуд и шаншада предизвиква смях и катарзис. Недоразвитостта някак си е преглътната. В тези пародии Гранде Отело играе ключова роля. Заедно с Оскарито те са карикатури на оригиналните образи и в „Да убиеш или да избягаш“, пародиращ уестърна „Точно по пладне“ на Фред Цинеман (с бразилско заглавие „Да убиеш или да умреш“). Гротесковият герой на Гранде Отело, полу-кангасейро, полу-страхливец, е коренна противоположност на Гари Купър. В сблъсъка на героизъм и непохватна имитация, всъщност се подчертава превъзходството на американския образец.

„Нито Самсон, нито Далила“ е друга забавна пародия – визира се зрелищния „Самсон и Далила“ на Сесил Б. Де Мил. Там е използвана „може би най-съвършената метафора на пародията в

---

<sup>16</sup> Vieira, João Luiz. Hegemony and Resistance. Цит по: Stam, Robert. Tropical Multiculturalism – A comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. Duke University Press. Durham and London, 1997. p. 99

бразилското кино”<sup>17</sup> – докато силата на холивудския Самсон е в косата му, в бразилската версия тя е заменена с перуката на Оскарито... Включвайки и „теорията за зависимостта” изследователят Виейра разширява тази метафора до противопоставянето между една развита и мощна кино-система и едно бедно имитиращо кино. Но тук трябва да отбележим и нещо, което разкрива сложната нееднозначност на тези пародии – перуката е част от карнавалния костюм, елемент от карнавалния език. Ако приемем, че пародията е специфичен поджанр на шаншадата, тя е изначално потопена в карнавалното, но също така дава простор и за интерпретации в различни контексти. Пародиите са гледани във връзка с актуалната политическа ситуация в страната и както посочва Жан-Клод Бернарде „Нито Самсон, нито Далила” става „един от най-добрите самозаявили се политически филми на Бразилия, защото ясно изобличава маневрите на един популистски преврат и неговия контрапреврат.”<sup>18</sup> В алегоричния разказ Самсон (Оскарито) е назначен за губернатор на въображаема страна, но е наблюдаван постоянно от военния вожд на друго царство, жадуващ за пълната власт. След смешни перипетии Далила открива, че силата му е в перуката и я открадва... Оказва се, че стилът на шаншадата, при цялата си игрива лежерност, има силен народностен потенциал. Той ще бъде безмилостно критикуван от представителите на *Синема ново* през 60-те, но по-късно и творчески използван.

За разлика от сатирата, пародията не е непременно критична, въпреки че линията между тях е тънка. Пародията понякога става сатира, критикуваща слабостите на бразилското кино, но първоначалното намерение е било не толкова да се критикува чуждия оригинал, а да се използва остатъчният му успех. Тук естествено не може да не споменем и теорията за „карнавализацията” на Бахтин и връзката ѝ с народно-смеховата култура, площадните празненства,

<sup>17</sup> Vieira, João Luiz. „From „High Noon” to „Jaws”: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”. В: Johnson, Randal and Stam, Robert. *Brazilian Cinema – Expanded ed.* Columbia University Press, New York, 1995, p.257

<sup>18</sup> Цит от Vieira, João Luiz. „From „High Noon” to „Jaws”: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”. В: Johnson, Randal and Stam, Robert. *Brazilian Cinema – Expanded ed.* Columbia University Press, New York, 1995, p. 262

шутовете, глупците и всякакъв вид смешници [Бахтин, 1978, с.16]. Именно в карнавалния контекст пародията в бразилското кино се чете като критика спрямо някои аспекти на обществото. Инверсиите се проявяват в голямо количество именно в шаншадите. Но пародията се появява и като индикация за отношенията в битката за кинопазара, посочвайки доминиращата сила – чуждия и по-специално северноамериканския филм. Фактът, че се пародират преди всичко американски филми, говори за нивото на проникването им в бразилската филмова култура. Пародиите експонират културната и икономическа зависимост, без това да значи, че я критикуват съзнателно.

Има различни форми на пародиране – пародират се известни личности: във „Вятър в платната” (De Vento em Popa, 1951) Оскарито имитира Елвис Пресли, където певецът става „Мелвис Престес”, а в „Този свят е дайре” (Este Mundo é um Pandeiro, 1947) имитира Рита Хейуърт. Норма Бенгуел се прави на Брижит Бардо в „Човекът от спътника” (Homem do Sputnik, 1960). Друга разновидност е пародиране на популярен киногерой – комикът Костиня<sup>19</sup>, който имитира Тарзан. Пародията на исторически фигури (Оскарито като Хубавата Елена) в „Карнавал Атлантида” е характерна повече за културата на елитите. Понякога пародията се асоциира с оригиналния филм чрез препратки, нямащи директна връзка с оригиналния сюжет като „Жека срещу дявола” (O Jeca Contra o Capeta, 1976), пародиращ „Екзорсистът”. Успехът на „Планетата на маймуните” е експлоатиран в „Малоумните от Платото на маймуните” (Os Trapalhões no Planalto dos Macacos), а на „Междузвездни войни” – в „Малоумните от междупланетната война” (Os Trapalhões na Guerra dos Planetas). Серията с „малоумници”, насочена към юноши и деца, включва заглавия като „Синбад, мореплавателя малоумник” (Sinbad, O Marujo Trapalhão), „Робин Худ, малоумникът от гората” (Robin Hood, O Trapalhão da Floresta) и др. Има и особен случай с филми, които отпращат към други без да ги пародират, например „Банан с часовников механизъм” (A Banana Mecânica, 1973), използващ факта, че филмът на Стенли Кубрик е бил цензуриран в Бразилия. Подобно

---

<sup>19</sup> Costinha (1923-1995) е артистичен псевдоним на Лирио Марио да Коста, бразилски комедиен актьор

нещо се случва и с „Емануела от тропиците” (Emanuelle Tropical), като филмът излиза преди оригинала „Емануела” да е видян от публиката. „Във времето на вазелина” (Nos Tempos da Vaselina) пък се закача с прокатното бразилско заглавие на „Брилянтин” (Grease) „Във времето на брилянтината” (Nos Tempos da Brillhantina). Ако в началото пародиите правят сатира на определен политически контекст, в по-ново време атакуват успешни филми с непостижими за бразилската киноиндустрия специфекти. Така „Челюсти” е видян като „Риба-треска” (Bacalhau, 1976), а новата версия на „Кинг Конг” се пародира като „Костиня срещу Кинг Монг” (Costinha contra o King-Mong).

Карнавалният език става водещ културен код в сатирата на шаншадите. В есето си „Карнавалът като ритуал на преминаването” Роберто да Мата заключава, че системата от преобръщания по време на карнавала създава серии от ситуации, критикуващи аспекти от социалната структура. Пародията на американски филми както и шаншадата, най-общо са идентифицирани от публика и критика като „карнавални филми”. Всъщност, голяма част от продукцията на Atlântida прокарва в тях карнавални песни, доста произволно свързани със сюжета. Но дори и да няма карнавална музика, определението „шаншада” вече ги слага в по-широката рамка на карнавала. Така инверсиите, присъщи на карнавала, се пренасят в шаншадата, а оттам и в пародиите на американски филми. Донякъде излиза, че критиката на шаншадата е позволена само в карнавалния свят. Много по-късно, с „Макунаима” (Macunaíma, 1969) на Жоаким Педро де Андраде, ще видим как знакови елементи от шаншадата са преосмислени, използвани като остра сатира и ирония и вплетени в мрежа от значения на много нива.

Шаншадата и пародията са проникнати от двусмисленост – от една страна критикуват, от друга носят дълбоко чувство на неудовлетвореност от това, че не могат да достигнат художественото ниво на своя образец. Бразилската публика с удоволствие се присмива на себе си, но вътрешно копнее бразилското кино да стигне майсторството на американците. Жан-Клод Бернарде ни дава най-точния анализ: „Основната функция на шаншадата, като цяло, е била да накара зрителя да се смее на себе си. Зрителите се иден-

тифицират с гротесковите герои и им се смеят, изпитвайки така катарзиса, който би облекчил комплекса за малоценност на една публика-народ, изпитваща самопрезрение, когато се сравнява с индустриализираните страни... Успоредно с това тя осмива този комплекс за малоценност...”<sup>20</sup>

Сюжетите на шаншадите и пародиите се развиват в крак с времето. В „Космонавтите” (Os Cosmonautas, 1963) на Виктор Лима историята се върти около бразилски учен, шеф на център за космически изследвания с името „Кейп Карнавал”. След като е изпратил в орбита маймуна, ученият се устремява към по-висша цел – да надмине американци и руснаци като прати на Луната бразилци... Избират двама скитници от Рио, но те се уплашват и тогава се спират на героя на Гранде Отело, Гагарино да Силва, продавач на прахосмукачки. Филмът е безобидна гавра с бразилската неспособност да се управляват високи технологии. Устремът към пародиране не подминава и класиката. Има поне две шаншади-пародии по „Ромео и Жулиета”. В „Огнен карнавал” (Carnaval no Fogo, 1949) на Уотсън Маседо Оскарито е Ромео, а Гранде Отело – чернокожа Жулиета с руси плитки. „Някои епизоди са станали антологични, като пародията на балконската сцена. Тя се нарежда сред безбройните карикатури на ерудитската култура и тази на интелектуалните елити“ – отбелязва Бернарде.<sup>21</sup> Друга забележителна версия е „Um Candango na Belacap” (1961) пак с Гранде Отело. Под ножа на сатирата минава всичко, което е свързано с градските елити. Филмовата продукция от края на 30-те, през 40-те и 50-те години е доминирана от стотици шаншади. „Въпреки, че създават идеализиран образ на бразилците, застинали в един безкрайно весел Рио де Жанейро, шаншадите имат достоинството, че установяват автентична връзка между бразилците и тяхното кино” – смятат Джонсън и Стам [Johnson and Stam 1995, с. 27]. Шаншадите изгубват широката си популярност с идването на телевизията в края на 50-те, въпреки че отзвук от тях

---

<sup>20</sup> Bernardet, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: Propostas para uma História. Paz e Terra, 1978 – цит. по Paranagua, Paulo Emilio. „Brésil”. В: „Hennebelle, G., Gumucio-Dagron, A. – ed. „Les Cinémas de l’Amérique latine”. Lherminier. Paris, 1981, p. 130

<sup>21</sup> Ibidem, 131

ната жизненост и стилистика можем да открием и във филми на режисьори от Синема ново като вече споменатия „Макунаима”, „Когато дойде карнавалът” (Quando O Carnaval Chegar, 1971) на Карлос Диегес и редица други.

В началото на 70-те се появява своеобразно продължение на шаншадата, едно нейно „изродено потомство” – т.нар. „порно-шаншада”. Това е течение от блудкави и вулгарни комедии, появили се във вакуума, оставен от политическата цензура и заминалите в изгнание режисьори на Синема ново, прокудени от военната диктатура. Тези филми говорят за сексуалното отчуждение на дребната буржоазия, възхваляват луксозния и безгрижен живот с бързите коли, разюзданите партита и т.н. Но всичко това е видно през мъжка, при това воайорска гледна точка. Заглавията не се нуждаят от коментар: „Сутиен за татко” (Um Soutien Para Papai), „Горе-долу девствени” (Mais ou Menos Virgem), „Секретарки...които правят всичко” (As Secretárias... Que Fazem de Tudo), „Девственицата и мащото” (A Virgem e o Machão), „Тези красиви, голи и прекрасни жени” (Essas Mulheres Lindas, Nuas e Maravilhosas). Порно-шаншадите са определено сексистки и реакционни, но парадоксално, те са също и антиеротични, и морализаторски. Има и още нещо парадоксално, което е такова само на пръв поглед – военният режим, особено бдителен за морала във филмите на ангажираните режисьори, е доста толерантен към тези продукции, чието производство насърчава.

В съзнанието на бразилеца шаншадата, този типично бразилски феномен, се налага като любимо развлечение за няколко поколения. Тя достига разцвет с основаването и разгръщането на големият индустриален проект на Рио де Жанейро – компанията „Атлантида Синематографика” или както става позната като Atlântida. Търговското дружество е основано през 1941 и целта му е била филмите да „допринесат за националното величие.”<sup>22</sup> Още първите заглавия търсят известна специфично бразилска изразност и демонстрират интерес към социална проблематика, каквато по това време е липсвала на киното. Публиката приема историите много добре, а Алекс Виани вижда в тях жалони в бавното узряване на

<sup>22</sup> Paranagua, Paulo Antonio. „Brésil”. В: -“Les Cinémas de L’Amérique Latine”. Lherminier. Paris, 1981, p. 127

бразилския „реализъм“.<sup>23</sup> Atlântida използва импровизирани студия и не строи павилиони. Произвежда по 3-4 филма годишно, като постепенно продукцията ѝ се увеличава. Така през 1943 филмите стават 8, а през 1949 вече са 21. Като цяло от 1943 до 1962 там са произведени повече от 40 шаншади. Пауло Антонио Паранагуа обобщава ситуацията: „Atlântida ще доминира кариокската продукция в течение на 15 години, ограничавайки се до шаншади, предназначени да запълват квотите за програмацията на бразилски филми и възползвайки се от успеха на песните по време на карнавала.“<sup>24</sup> Той отбелязва още, че тоталното господство на шаншадата остава като вид травматизъм, неасимилиран от националното кинематографично съзнание. Този факт създава и неудобна, двойствена ситуация за критиката. Публиката с радост гледа тези филми, докато критиката ги осмива, изобличавайки гротескните персонажи и ситуации, „претупаната“ режисура, „изродената“ музика и „оскърбителната“ хореография. „Цялото това поведение – обобщава Салес Гомес през 1960 – и най-вече разрушителният сарказъм, са воали, използвани, за да скрият най-дълбокото чувство, което националното кино предизвиква у образования бразилец: унижението.“<sup>25</sup>

Затова и в началото на 60-те години режисьорите от *Синема ново* стават най-върлите отрицатели на естетиката и философията на шаншадата. Те смятат, че националната идентичност трябва да се отстоява, заедно със социалното осъзнаване, с критичност и позоваването на най-авангардните течения на киното, докато шаншадите обслужват ниския вкус и приспиват революционното чувство на масите. С времето обаче младите бунтари ще оценят народния елемент в шаншадата и дори ще стъпят съзнателно на някои от традициите ѝ като използването на народния език от улицата, музиката, карнавалната проблематика. Да, шаншадите в периода на културния подем на *Синема ново* и отричането на старите канони

<sup>23</sup> По темата виж. Viany, Alex. „Introdução ao Cinema Brasileiro“, 1959 и Gonzaga Assaf, Alice, Saboya Ernesto. Moacir Fenelon e a chanchada. „Filme Cultura“, № 34, 1-2-3, 1980

<sup>24</sup> Paranagua, Paulo Emilio. „Brésil“. В: Hennebelle, G., Gumucio-Dagron, A. – ed. „Les Cinémas de l'Amérique latine“. Lherminier. Paris, 1981, p.128

<sup>25</sup> Gomez, Paulo Emilio Salles. „Arte em Revista“ № 1, São Paulo, 1-2, 1979

се заклеят като „експлоатиращи лошия вкус на масите, подхранващи примитивните инстинкти, объркващи и заблуждаващи масите, принизяващи киното до публиката вместо да издигат публиката до нивото на киното”.<sup>26</sup> В статия с красноречивото заглавие „Нудизъм, макумба<sup>27</sup> и мошеничество” авторът се възмущава, че шаншадата представя пред света „раса от мошеници, плажни крадци и противни капоейра-здравеняци, оставяйки впечатлението, че нашата религия се състои от долнопробен спиритизъм и африкански митове.”<sup>28</sup> Глаубер Роша, водачът на *Синема ново* и признат за най-ярката фигура на движението е още по-непримирим в своите радикални текстове за критична ревизия на бразилското кино. За него повърхностната шаншада както и имитациите на холивудските клишета са главният враг на новото революционно кино, което търси корените на бразилскостта. Трябва да минат години, за да може трезво и обективно да се оцени приносът за националната култура на този чисто бразилски киножанр. Основното е, че той установява мост между бразилците и тяхното кино.

В един по-късен етап, когато започва да се усеща отчуждено и неразбрано от публиката си, *Синема ново* ще потърси съзнателно пътища към масовия зрител. Неговите режисьори-бунтари се обръщат към спомените за някогашната шаншада и така стигат до впечатляващ зрителски успех. Такива са случаите с „Макунаима“ на Жоаким Педро де Андраде или „Шика да Силва“ (Xica da Silva, 1976) на Карлос Диегес, които стават изключително популярни сред публика и критика.

Диалектичната връзка на шаншадата с безкомпромисните и авторски филми на *Синема ново* е любопитна, драматична и поучителна. Можем да я проследим и в разгърналия се през 70-те години дебат за природата на „народното” и въпросът дали филмите трябва

<sup>26</sup> „Cinema Brasileiro entre Aspas”, Revista Anhelmi. São Paulo, 20, № 58, 09.1955

<sup>27</sup> Macumba – термин за означаване на езическите религиозни практики в Бразилия през 19 в. През 20 век те се вписват в това, което сега се нарича „умбанда” и „кимбанда”. Терминът „макумба” става широко разпространен в Бразилия и е използван пейоративно като „магьосни чество”

<sup>28</sup> Cavalcanti de Paiva, Silvyano. „Nudismo, Macumba e Malandragem”. A Cena Muda (31.01.1952)

ва да са „народни“, „популистки“ или „угаждащи на народа“. Именно тази идея за народно кино, обсъждана в първата фаза на *Синема ново*, е възродена през 1974 от Нелсон Перейра дос Сантос в неговия „Манифест за едно народно кино“. Дос Сантос, наричан „баща“ на *Синема ново*, се застъпва за утвърждаването на народната култура чрез киното. В популярната култура той вижда спонтанния културен израз на народа. Според него тази култура трябва да се приветства, защото е „различна от други повърхностни, елитарни културни форми, които следват остарели, колониални модели“.<sup>29</sup> Така режисьорите защитават и политическите си идеи. Дос Сантос, подобно на други „бойци“ от *Синема ново*, възприема перспективата на народа, оттласквайки се от радикализма и елитарността на ранното и революционно *Синема ново*.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАХТИН, Михаил, 1978. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. София: Наука и изкуство. [BAKHTIN, Mihail, 1978. *Tvorchestvoto na Francois Rablais i narodnata kultura na Srednovekoviето i Renesansa*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- AUGUSTO, Sérgio, 1989. *Este Mundo É Um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras.
- AUGUSTO, Sérgio. Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to „Moonraker“. In: JOHNSON, Randal and Robert STAM, 1995. *Brazilian Cinema* [expanded ed.]. New York: Columbia University Press, pp. 351-361. ISBN 978-0231102674. BERNARDET, Jean-Claude, 1978. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Paz e Terra.
- CAVALCANTI PAIVA, de Silvio, de, 1952. Nudismo, Macumba e Malandragem. *A Cena Muda*. 31.01.1952. p. 11.
- Cinema Brasileiro entre Aspas. *Revista Anhelmi*. São Paulo, vol. 20, № 58, 09.1955.
- DE MORAES, Vinícius, 1991. *O Cinema de Meus Olhos*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- DENNISON, Stephanie and Lisa SHAW, 2004. *Popular Cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 978-071-906-499-9.

---

<sup>29</sup> Цит. по Johnson Randal & Stam, Robert. *Brazilian cinema*. Columbia University Press. New York, 1995, p. 47

- GONZAGA, ALICE, 1980. Moacir Fenelon e a chanchada. *Filme Cultura*. № 34, 1-2-3.
- JOHNSON, Randal and Robert STAM, 1995. *Brazilian Cinema* [expanded ed.]. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0231102674.
- JOHNSON, Randal and Robert STAM, 1995. The Shape of Brazilian Film History. In: JOHNSON, Randal and Robert STAM. *Brazilian Cinema* [expanded ed.]. New York: Columbia University Press, pp. 15-52. ISBN 978-0231102674.
- PARANAGUA, Paulo Antonio, 1981. Brésil. In: HENNEBELLE, Guy and Alfonso GUMUCIO – DAGRON, eds., 1981. *Les Cinémas de L'Amérique Latine*. Paris: Lherminier.
- PAULA ARAUJO de, Vicente, 1976. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. Sao Paulo: Perspectiva Cinemateca Brasileira/Compania das Letras.
- HENNEBELLE, Guy and Alfonso GUMUCIO-DAGRON, eds., 1981. *Les Cinémas de L'Amérique Latine*. Paris: Lherminier.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio, 1995. Cinema: A Trajectory Within Underdevelopment. In: JOHNSON, Randal and Robert STAM. *Brazilian Cinema* [expanded ed.]. New York: Columbia University Press, pp. 244-255. ISBN 978-0231102674.
- STAM, Robert, 1989. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-3814-2.
- STAM, Robert, 1997. *Tropical Multiculturalism: A comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham and London: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-2048-7.
- SOUSA, C. R., de, 1975. *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. O Estado de São Paulo. 25.10.1975.
- VIANY, Alex, 1993. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- VIEIRA, João Luiz, 1995. From „High Noon” to „Jaws“: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”. In: JOHNSON, Randal and Robert STAM. *Brazilian Cinema* [expanded ed.]. New York: Columbia University Press, pp. 256-269. ISBN 978-0231102674.

# ЗАПАДНИ ВЛИЯНИЯ В КУЛТУРНО-МУЗИКАЛНАТА И МЕДИЙНА СРЕДА НА ПОП МУЗИКАТА В СОЦИАЛИСТИЧЕСКА БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 70-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

ДЕСИСЛАВА ГРАХОВСКА-ЧОЛАКОВА<sup>1</sup>

## WESTERN INFLUENCES IN THE MUSIC AND MEDIA ENVIRONMENT OF POPULAR MUSIC IN SOCIALIST BULGARIA IN THE 1970S

DESISLAVA GRAHOVSKA-CHOLAKOVA<sup>2</sup>

*Резюме.* Материалът представя културно-музикалната и медийна среда за развитие на поп музиката в България под въздействието на навлизащите западни влияния през периода на социализма. Текстът не претендира за нови идеи, но претърсва проблемите в културно-музикалната действителност в условията на социалистически режим и дава обективни равносметки, чрез нов прочит и нови заключения. Разгледани са отделни музикални понятия като естрада, поп музика, рок музика и връзката между тях, основани на много примери от изследвания на видни музиколози. Преразглежда се проблемът за възприемчивостта на младите хора към новите музикални влияния. Обръща се внимание на партийната политика и реакциите на властта и някои културни звена по отношение на новите музикални влияния. Медиите се

<sup>1</sup> Десислава Граховска-Чолакова е докторант в катедра „Музика“, ЮЗУ „Неофит Рилски“; e-mail: [desigrahovska\\_@abv.bg](mailto:desigrahovska_@abv.bg)

<sup>2</sup> Desislava Grahovska-Cholakova. Doctoral student at the Department of Music at South-West University „Neofit Rilski“; e-mail: [desigrahovska\\_@abv.bg](mailto:desigrahovska_@abv.bg)

представят като механизми за демократизация на поп музиката в България и основни средства за формиране на музикален вкус, предпочитания и естетическо възпитание у младото поколение, а родните музикални фестивали са средства на противодействие на „упадъчното“ външно въздействие.

**Ключови думи:** западни влияния, поп музика, социализъм

**Abstract.** The paper is a presentation of the cultural-musical and media environment for the development of pop music in Bulgaria under the influence of incoming Western influences during the period of socialism. The text does not claim new ideas, but rediscovers the problems of the cultural-musical reality in the conditions of the socialist regime and gives objective assessments through a new reading and new conclusions. Individual musical concepts such as „estrade“, pop music, rock music and the relationship between them are examined with the help of many examples from the research of famous musicologists. The problem of young people's susceptibility to new musical influences is revisited. Attention is given to party politics and the reactions of the authorities and some cultural units to the new musical influences. The media are presented as a mechanism for the democratisation of pop music in Bulgaria and as the main means for the formation of musical tastes, preferences and aesthetic education of the young generation, and local music festivals as a means of counteracting the „decadent“ external influence.

**Keywords:** Western influences, pop music, socialism

70-те години на XX век са десетилетие на все по-активно нахлуващите западни влияния у нас, а методите за създаване и разпространяване на култура вече са коренно различни. През 70-те създаването на социалистическа масова култура се превръща в противодействие на нахлуващата отвън „буржоазна масова култура“. „Информационно затъмнение съществува за сферите на политиката, икономиката, социалните проблеми, културата“ [Га-

джев 2011, с. 95].

Естрадната музика, както е прието да се нарича по това време поп музиката, е официалната масова музика в България и се развива и оформя почти изцяло под външно въздействие. Присъствието на българската поп музика и нейните изпълнители се затвърждава по редица чуждестранни фестивали, не без участието и съдействието на културни звена като Концертна и Импресарска дирекции<sup>3</sup>, „Балкантон“ и директора на „Златният Орфей“ – Генко Генов, който е член на ФИДОФ (Международна федерация на фестивалите). Като вицепрезидент на организацията, Генов има нужното влияние и контакти за уреждането на международните изяви на много от изявените български естрадни артисти в международни музикални фестивали. От друга страна той успява да доведе на българска сцена едни от най-известните имена на шоубизнеса като Жилбер Беко, Джани Моранди, Хулио Иглесиас, Адамо, Удо Юргенс, Тони Кристи, Лара сен Пол, Жозефин Бейкър и много други. Присъствието на всички тези чуждестранни звезди отваря вратата за модернизация и актуални музикални тенденции в социалистическа България и донякъде разчупва наложените рамки и стереотипи на онова време в музикалния живот у нас.

За естрадата през 70-те Генчо Гайтанджиев пише: *„През 70-те години естрадната песен с близък до т.нар. масова песен, доста общ интонационен и жанров облик вече забележимо и все по-интензивно се разслоява в съответствие с многообразните актуални жанрово-стилистични насоки в модерната чуждестранна поп-, а донякъде и рокмузика. Казано по-конкретно, горе-долу от това време у нас може да се говори реално за попмузика (с известни вътрешно-стилови различия) и за рокмузика“* [Гайтанджиев 1990, с. 117].

Българските рок групи през 70-те години стават все повече. За първа рок група в България се смята създадената през 1962 г. група „Бъндараците“. Репертоарът ѝ по това време се състои най-вече от песни на „Бийтълс“ и инструментали на „Шадоус“ [Стателова, Чендов 1983, с. 166]. До края на 1970 г. българската група „Щурците“

<sup>3</sup> Концертна и Импресарска дирекции са ведомства, които уреждат концертните изяви на изпълнителите през социализма. – Бел. Д.Г.-Ч.

има над 30 записани песни и се радва на широка популярност сред младите, изнася по 200 концерта годишно в България, ГДР, СССР, Чехословакия. Чавдар Чендов пише за групата: „За близо 15-годишна работа „Щурците“ наложиха сериозен отпечатък върху нашата естрада, успяха да изградят собствен, много мелодичен стил, а репертоарът им включваше не само съчинения на известни наши композитори, но и собствени композиции на членовете на ансамбъла“ [Idem, с. 169].

Младите хора са онова слабо място – най-податливото и отзивчиво за проникващите нови музикални влияния. Чрез рок музиката младежта у нас дава израз на готовността си да се идентифицира със своите връстници на Запад, които не приличат на нея, когато тези хора „там“ са много повече част от въображението на българските младежи, отколкото част от някакъв техен личен опит. Тази податливост и възприемчивост е резултат и от желанието за формиране на собствена идентичност и уникалност в противовес на налаганата колективистична безличност на новия социалистически човек. Тя е израз и на поколенческите разлики с техните родители, развили се и живели в мрачните години на най-догматичния, сталинистки период в развитието на България след 9-и септември 1944 г. Така възникването, развитието и масовата популярност на рок музиката на Запад става причина за сериозни размисли и притеснения от социалистическата власт в България през това десетилетие.

В световен план рок музиката се превръща в „символ на младото поколение“ и още от възникването си е била възприемана като форма на протест на младото поколение срещу социалните несправедливости. Така наречените „протестни“ рок движения в САЩ и Западна Европа отразяват проблеми като: човешки права, равенство между половете, расизъм, права на хомосексуалните и други. Рок музиката се появява като форма на гражданско неподчинение, играе важна роля в културата на САЩ и Западна Европа, тъй като има особена социална функция и се налага в обществото като инструмент на политическо влияние. Рокът е подтиквал движенията за мир, но е използван и за насърчаване на война. Значенията са разнообразни, колкото самата политическа култура, и от тази глед-

на точка той не принадлежи към нито една институция или идеология [Pedelty, Weglarz 2016, p. 13].

Тези тенденции съществуват и в социалистическа България, но в умален мащаб и с доста различен фокус. Рок групите в България първоначално се създават като Вокално-инструментални групи (ВИГ) или Вокално-инструментални състави (ВИС), подобно на други социалистически страни. Разбира се, рокът не е единствената популярна музика, която служи за политически цели и влияния.

*„Рокът на 70-те – пише Розмари Стателова – най-интересният представител на актуалната попмузика – преминаващ през различни етапи и моди“* [Стателова, Чендов 1983, с. 87].

По повод рок модата, превърнала се в истерия и у нас, подобно на ситуацията в СССР и в много други социалистически държави, Розмари Стателова пише: *„Сложността на проблема за управляемостта на определени масови предпочитания, повлияни от модни явления в забавния жанр, е, както е известно, в това, да се намери балансиращата точка между задоволяването им и тяхното развиване. Тук е еднакво вредно както държането им в напрежение чрез тяхното игнориране от съдържанието на организирания концертен живот, така и безкритичното им обслужване, което ги възпроизвежда в нарастваща прогресия, докато ги превърнем в затормозващ фактор за развитието на обществените музикални потребности. Този проблем стои сега пред нас във връзка с рок-музиката. Любопитството на младежта към нея расте като концентрична вълна, разпалвано и обслужвано главно чрез грамофонната плоча, продавана държавно или разпространявана по неконтролируеми канали... Явлението рок-музика, както и неговите предтечи, е сложно, противоречиво, нееднородно естетически и идеологически, съществува като практика и в редица социалистически култури. Реализира се „по света“ и като „социален наркотик“, и като интегриран от буржоазния развлекателен „бизнес“ младежки субкултурен процес, и като художествено-изразна стилова сфера, „отворена“ за различни по идейна насоченост съдържания, включително прогресивни и хуманистични“* [Стателова 1976, с. 74-75].

Каквито и да са рокът и социалните му функции в световен мащаб, според разбиранията на социалистическата власт у нас той

се приема за откровена идеологическа заплаха, подтикваща младите да водят „разпуснат“ начин на живот. Влиянието на Бийтълс е особено силно, както в България, така и в другите страни от социалистическия блок, но най-вече в СССР. „Не само върху българския рок, а върху много по-широко социално и културно поле. Това влияние е независимо от неблагоприятното отношение на известни среди и на официалните институции, което е мотивирано двустранно – както от политико-идеологически, така и от културно-художествени съображения, предубеждения и стереотипи – пише Генчо Гайтанджиев“ [Гайтанджиев 1990, с. 83].

Джазът, който се отделя като различен жанр от поп музиката, наричана по съветски модел *естрадна*<sup>4</sup> в края на 60-те години, също е заклеймяван от идеолозите на партията като „упадъчен“, „неестетичен“ и „шумен“. Интересен факт е навлизането на така нашумелият танц туист в социалистическа България, превърнал се в култов покрай легендарния хит на Чъби Чекър „Let's twist again“. Танцът е заклеймен от Политбюро на ЦК на БКП като „навяващ еротика и пошлост“ и получава забрана за практикуване на публични места [Протокол 1963].

Що се отнася до „Златният Орфей“ – безспорният фаворит сред форумите на естрадната песен у нас (провеждан от 1965 до 1999), „в новото десетилетие на 70-те, той навлиза със старата формула, вече установен в културния живот“ [Гаджев 2011, с. 103]. Провеждането на фестивала през 1970 г. е съпроводено от обичайното присъствие на агенти на Държавна сигурност, която се явява репресивния, контролиращ орган у нас през периода на социализма. Бисер Киров печели първа награда при силно оспорвана надпревара с афроамериканката Ален Делмар. Наградата е присъдена от журито, под натиск от присъстващ офицер на Държавна сигурност, въпреки че оценките за Делмар вземат превес. Цялото това вмешателство, само с идеята да не бъде поощрявано американско присъствие на фестивала [Гаджев 2011, с. 97-98].

---

<sup>4</sup> Терминът „естрада“ („estrade“) идва от Франция и е в смисъла на невисок подиум, сцена на открито, често и с временен характер. Оттук и задаваният смисъл на „естрадно“ изкуство като леко, развлекателно, забавно. – Бел. Д.Г.-Ч.

В годините, в които западната музика и стилове са в своя пик на развитие, в социалистическа България се налага слушането на „правилната“ естрада, която не провокира нито мисълта, нито бунтарството против властта и режима. Владимир Гаджев критикува именно фестивала „Златният Орфей“ за изоставането на българската поп музика, спрямо световната: *„За целия период на своето съществуване „Златният Орфей“ успява да наложи една песенна форма и един тип изпълнител, които в немалка степен са причина за общото изоставане на българската поп музика, за нейното демодирание и износване“* [Гаджев 2011, с. 112].

„Каква е тази помия по телевизията?“, е реплика на съветския ръководител Леонид Брежнев по повод предаване по съветската телевизия за естрадния фестивал в Сопот, Полша през 1972 г., случаят е описан от Генко Генов в „Звезди и сенки“. Предаването, разбира се, е спряно, а директорът Клеков – уволнен [Генов 2015, с. 7]. Всъщност, зад тази груба словесна формулировка се крие раздразнението от обективния факт, че вече тече трудно контролиран процес на фактическа демократизация на поп музиката с помощта на средствата за масова информация, както тогава е прието да се наричат медиите, и той води до „деградация“ на партизираното изкуство. Партийното ръководство в България, като верен „сателит“ на СССР, има аналогично отношение към наченките на модернизация на поп музиката. А през 1972 г. родният „Златен Орфей“ привлича все повече вниманието на чуждестранните телевизии. По официални данни от социологическите проучвания при Интервизия<sup>5</sup>, фестивалът е най-гледаното предаване, с около 200 млн. зрители. На фестивала, като номер едно в българската поп музика, се затвърждава творческият тандем Тончо Русев – Лили Иванова, с първа награда за песента „Птицата“ [Гаджев 2011, с. 114].

Наред с телевизионното отразяване на фестивалите за популярна музика у нас и в други страни от социалистическия блок, друг прозорец за модерните тенденции в телевизията се оказват специализирани музикални програми – новогодишни блокове и тематични естрадни програми. Българска телевизия излъчва не

<sup>5</sup> Интервизия е ефирно обединение на държави от Източна Европа, което излъчва по-големи събития, чрез преки предавания. – Бел. Д.Г.-Ч.

само нашата новогодишна програма, но и – изцяло или в откъси – чуждестранни новогодишни и тематични програми (напр. „Шарено котле“ на Държавната телевизия на ГДР<sup>6</sup>).

Така именно медиите (в лицето на тогавашните Българска телевизия и Българско радио) са тези, които започват да създават модел, въздействащ върху културната и музикалната действителности у нас. Медийно поднесената реалност е това, което прави медиите още тогава толкова масови и фактически непредсказуеми, а предприеманите мерки за контрол и цензура по правило се явяват закъснели. Медиите са тези, които оформят вкусовете, предпочитанията и естетическото възпитание на младото поколение. По този повод Валентина Дичева пише: *„Въпросът за търсенето и предлагането засяга всички музикални жанрове с еднаква острота и не по-малко е поставянето му именно в областта на естрадата. Не само защото полемиката по отношение на нейното място в изкуството е отдавна изживяна, а по-скоро за това, че като масов музикален жанр естрадата носи твърде отговорни функции: да съдействува за пълноценното естетическо възпитание особено на съвременната младеж, да способствува за развитието на активно творческо възприятие, в което важен е оценъчният момент, опирая се върху повишен слушателски вкус. Безспорно, тези функции съвпадат с основните задачи на културните институти и преди всичко на радиото и телевизията, които притежават най-мошните комуникативни способности“* [Дичева 1978, с. 46]. *„Но ако в стремежа си да популяризират млади изпълнители Българското радио и телевизия не отчитат достатъчно нивото на техните интерпретации, то ефектът от такава дейност е по-скоро обратен. Особено, когато в успореден план ни се представят и достатъчно талантливи чужди изпълнители. Впрочем проблемът за съществуването на интерес у младежта към западната естрада именно от тази гледна точка намира своето обяснение. Необходими са усилия, за да не се стигне до равнодушно съприкосновение не само с другите музикални жанрове, но и с изкуството като цяло. Да се превъзмогне опасността от откъсване на младия човек от*

---

<sup>6</sup> „ГДР“ е абривиатура на Германската демократична република, както в социалистическия блок се е наричала „Източна Германия“. – Бел. Д.Г.-Ч.

*актуалните проблеми на съвременето и неговото нравствено обезличаване. В този аспект може да се помисли и върху механизма на предлагането с оглед подобряване качеството на излъчваната от радиото и телевизията естрадна продукция.*" [Idem, с. 47-48].

По отношение на българската естрада 70-те години са период, в който се наблюдава все по-голямо развитие и свобода в областта на естрадната музика – и като реализирано творчество, и като изяви на българските артисти на музикалната сцена. Освен „Златният Орфей“, който е безспорен международен форум за развитие и утвърждаване на българската естрадна песен, друг важен фактор е международният фестивал на политическата песен „Ален Мак“ в Благоевград, който се провежда за първи път през 1975 г. и чиято главна цел, според тогавашните идеологически норми, е противодействието на американския империализъм чрез политически песни. По разбираеми и логични причини е един от най-толерираните и обгрижвани от Партията фестивали и е важен компонент за развитието на жанра на политическата песен в България.

Много важна е и ролята на звукозаписната фирма „Балкантион“ за разпространението на популярните жанрове на българската музикална сцена, особено чрез увеличаване на музикално-издателската му дейност: все повече записи, все повече грамофонни плочи, продавани както в България, така и в редица страни по света (предимно в СССР и други социалистически държави). В тази „ниша“ реализация намират много автори и композитори на забавната песен.

В заключение, за 70-те години, можем да обобщим, че българското музикално изкуство се развива, обогатява и се радва на все по-голяма популярност сред музикалната публика, чрез натрупаното вече солидно творчество от български песни, което е все по-голям повод за доброто самочувствие на родните ни композитори, поети и певци. По отношение достигнатото ниво на развитие на естрадата и неговата противоречивост Георги Кордов отбелязва: *„Действително съвременният естраден жанр обогати своето съдържание, ориентира се към нови теми и проблеми, разшири диапазона на своите изразни средства. От чисто развлекателна музика, с доминиращо танцово начало, само за 30-40 години естрадата,*

като сборно понятие, се превърна в многозначен феномен, чието съдържание трябва да се търси не единствено в музиката, но и извън нея... Естрадата обедини около своята ос най-разнообразни вкусове и дори противоположни в своята крайност естетически предпочитания. И това, благодарение на много широкия нейн обхват на средства, форми, съдържание, стилове и начин на изява. Естрадата е факт, на който само преди десетина години не обръщаме достатъчно сериозно внимание. Уви, пропуснатият период за цялостно оглеждане на темата, за детайлно вникване в спецификата и характерните особености на жанра, на комуникирането и възприемането му, днес поставя нови трудности, защото неконтролираната стихия роди конюктурата, а тя от своя страна изфабрикува модели и образци, които в съзнанието на широк кръг любители на естрадата се превърнаха в еталон“ [Кордов 1977, с. 33].

Развитието на поп музиката обаче е спъвано от твърдото провеждане на партийната линия за тотален контрол и регулация, в съчетание с непрестанните опити да се докаже, че българската поп музика е единствено и само имитация на упадъчните западни течения и музикални моди. Въпреки това, западните влияния в българската поп музика през този период либерализират нейното съдържание. Те дават началото на разрушаването на партийните догми в културно-музикалната среда и на появата на първите наченки на музикален плурализъм.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ГАДЖЕВ, Владимир, 2011. *Седемте изкушения на Златния Орфей*. София: Изток-Запад. ISBN 978-954-321-840-0. [GADZHEV, Vladimir, 2011. *Sedemte izkushenia na Zlatnia Orfey*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-954-321-840-0.]
- ГАЙТАНДЖИЕВ, Генчо, 1990. *Популярната музика* [Изследване]. София: Народна просвета. [GAITANDZHIEV, Gencho, 1990 *Populiarnata muzika* [Izsledvane].S ofia: Narodna prosveta.]
- ГЕНОВ, Генко, 2015. *Златният Орфей: Звезди и сенки*. София: Фондация Генко Генов. ISBN 978-619-90449-0-2. [GENOV, Genko 2015 *Zlatniyat Orfey: Zvezdi I senki*. Sofia: Fondaciya Genko Genov. ISBN 978-619-90449-0-2.]

- ДИЧЕВА, Валентина, 1978. За търсенето и предлагането в естрадата. *Българска музика. Съюз на българските композитори и комитета за изкуство и култура.* (9), с. 47-48. [DICHEVA, Valentina, 1978. Za tarseneto i predlaganeto v estradata. *Balgarska muzika. Sayuz na balgarskite kompozitori i komiteta za izkustvo i kultura.* (9), s. 47-48.]
- КОРДОВ, Георги, 1977. Някои проблеми на изпълнителското майсторство на естрадните певци. *Българска музика. Съюз на българските композитори и комитета за изкуство и култура.* (2), с. 33. [KORDOV, Georgi, 1977. Nyakoi problemi na izpalnitelskoto maystorstvo na estradnite pevci. *Balgarska muzika. Sayuz na balgarskite kompozitori i komiteta za izkustvo i kultura.* (2), s. 33.]
- Протокол № 81 от заседание на ПБ на ЦК на БКП от 26 март 1963 г. *Архивите говорят ...* [онлайн]. [прегледан 10 юли 2022]. Достъпен на: <https://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-12-48/dokumen ti/1960-1969/3888---81--26--1963-->
- [Protokol № 81 ot zasedanie na PB na TsK na BKP ot 26 mart 1963 g. *Arhivite govoryat ...* [onlayn]. [pregledan 10 July 2022]. Dostapen na: <https://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-12-48/dokumen ti/1960-1969/3888---81--26--1963-->]
- СТАТЕЛОВА, Розмари и Чавдар ЧЕНДОВ, 1983. *Поп музиката: Субективни разсъждения и опит за обективни преценки.* София: Музика. [STATELOVA, Rozmari I Chavdar CHENDOV, 1983. *Pop muzikata: Subektivni razsazhdeniya i opit za obektivni precenki.* Sofia: Muzika.]
- СТАТЕЛОВА, Розмари, 1976. На естрадния подиум. *Българска музика. Съюз на българските композитори и комитета за изкуство и култура.* (10), с. 74-75. [STATELOVA, Rozmari, 1976. Na estradniya podium. *Balgarska muzika. Sayuz na balgarskite kompozitori i komiteta za izkustvo i kultura.* (10), s. 74-75]
- PEDELTY, Mark and Kristine WEGLARZ, 2016. *Political Rock.* Milton Park: Taylor & Francis Ltd. ISBN 978-113-824-563-1.

## ХАРМОНИ КОРИН: КРАЙНИЯТ ЕКСПЕРИМЕНТ ПО АМЕРИКАНСКИ, ИЛИ КАК „МАГАРЕНЦЕТО ДЖУЛИЪН“ СТАНА ПО-„ДОГМА“ ОТ „ДОГМА 95“

ЕЛИЦА МАТЕЕВА<sup>1</sup>

HARMONY KORINE: THE ULTIMATE AMERICAN  
EXPERIMENT, OR HOW „JULIEN DONKEY-BOY“  
BECAME MORE „DFGME“ THAN „DOGME 95“

ELITSA MATEEVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Настоящият доклад има за цел да представи работата на американския филмов режисьор и сценарист Хармони Корин, чийто творчески път преминава през различни фази и влияния. Един от най-интересните му проекти е филмът „Магаренцето Джулиън“. С него Корин пресътворява с чувствителността си на представител на независимото американско кино правилата на датските режисьори от „Догма 95“. По какъв начин тези правила оказват въздействие върху работата му като режисьор на игрални и документални филми е една от посоките на доклада. В доклада се интерпретират и други визуални творби на Корин, като се търси връзката между неговото творческо кредо и отраженията на

<sup>1</sup> **Елица Матеева** е докторант в програмата „Кинознание, киноизкуство и телевизия“, департамент „Кино, реклама и шоубизнес, с научен ръководител проф.Петя Александрова.д.н.; e-mail: emateeva@gbg.bg

<sup>2</sup> **Eltsa Mateeva**, Ph.D., student of independent training in the doctoral program „Film Studies, Film Art and Television“, department „Cinema, advertising and show business“, Supervisor Prof. Petya Alexandrova, Doctor of Science; e-mail: emateeva@gbg.bg

„Догма 95“.

**Ключови думи:** „Догма 95“, „Магаренцето Джулиън“, независимо американско кино. Хармони Корин

**Abstract.** The article aims to present the work of the American film director and screenwriter Harmony Korine, whose creative path passes through various phases and influences. One of his most interesting projects is the movie „Julien Donkey-Boy“. With it, Korin recreates with his sensibility a representative of independent American cinema the rules of the Danish directors of „Dogma 95“. How these rules affect his work as a director of feature films and documentaries is one of the strands of the report. The report also interprets other visual works of Korin, looking for the connection between his creative credo and the reflections of „Dogma 95“.

**Keywords:** Danish directors, „Dogma 95“, Harmony Korine, „Julien Donkey-Boy“.

## ВЪВЕДЕНИЕ

Хармони Корин, 49 годишният режисьор, сценарист и фотограф, е известно име за почитателите на експерименталния кино маргинализъм. От дистанцията на времето „Хлапета“, на който Корин е сценарист и „Гъммо“, режисиран от Хармони оставят отчетливи следи в съзнанието на кинофеновете, за които образите, ситуациите, историите, героите са опит за изграждане на една от възможните философии за света, характерни за тийн-генерацията от средата на 90-те на миналия век.

Хармони Корин е автор на сценариите за „Хлапета“ (1995) и „Кен парк“ (2002), режисирани от Лари Кларк. Игралното му кино се фокусира върху странната привлекателност на предградията, където малките и големите живеят в безпътица. „Гъммо“ (1997), „Джулиен Магаренцето“ (1999), „Господин Самота“ (2007), „Купонджийки“ (2012) и „Плажният скитник“ (2019) са игралните му пълнометражни предизвикателства като режисьор. В тях сексът,

наркотиците, купоните са присъдата на Корин. Тоест, нищо инте-ресно не очаква човек след като стане пълнолетен. В последните му два филма изпълненията на Джеймс Франко и Матю Макконъхи ни въвеждат в самотната еkleктика на блуждаенето. Гангстери, рап, партита до самозабрава и безсмислено прекарване на време-то – животът е сън, неосъзнат интервал – съвкупност от нули. Да се надрусаш с лепило като малките в „Гъммо“ е почти толкова знаково за киното на Корин, колкото, ако се напиеш до безтегловност, както прави „Лунното куче“ – Матю Макконъхи в „Плажният скитник“.

Корин е роден в Болинас, Калифорния, в семейство на евреи. Баща му е степ-танцър. Той постоянно води Корин на карнавали и цирк, където има изяви и го подтиква да се занимава с изкуство. Сол Корин показва света на киното и първите срещи на Хармони са с творчеството на Бъстър Кийтън. Бащата купува първата каме-ра. В ранното си детство по подобие на Томас Винтерберг, Хармони живее в комуна. В началото на 80-те на миналия век, семейството му се мести от Сан Франциско в Нешвил, където Хармони учи в Хилсбъро, а по-късно пребивава в Ню-Йорк, за да живее с баба си. През лятото кара скейт в Сан Франциско, бяга от дома си, постоянно води битки с родителите си-разгневеният тийнейджър прекарва времето си в кино салона и се влюбва в творбите на Джон Касаветис, Вернер Херцог, Жан-Люк Годар, Райнер Вернер Фасбиндер. Корин учи административно дело и по-късно се озовава в училището по изкуства в Тиш, в университета в Ню Йорк за една година, пре-късва обучението си, за да продължи професионално като скейт-бордист. В Ню Йорк среща фотографа Лари Кларк, както и една от най-интересните актриси, все още не така популярна за световната кино сцена – Клои Савини. Корин и Савини живеят заедно, заедно се потапят в своите ранни кино блянове.

Макар първите му режисьорски творби да предизвикват възмущение и дори негативна оценка сред американската крити-ка, режисьорите Гас Ван Сант, Вернер Херцог, Бернардо Бертолучи са сред феновете му. Бертолучи смята, че Корин създава нов кино език. Корин снима видеа за Риана, Соник Ют, Диор, опитва в доку-менталното кино, автор е на фото изложби, пише книги. Неговата активност е пример за непресъхващо вдъхновение. Хармони Ко-

рин в най-чистия си вид на експериментатор е момче сдобило се с „Догма 95“ -диплома. Днес той е в мейнстрийма, вероятно поуморен от себе си – отегчението от живота прозира в героя му „Лунното куче“ от последния му игрален филм.

### „ГЪММО“, 1997

Автентичен в своята грубост и суровост, достигаща до мърлявост както изглеждат част от героите на този филм, „Гъммо“ се счита за класика в независимото американско кино. Героите са тийнейджъри, преживели торнадо над Тенеси. Филмът е спомен-дневник на аутсайдери, всеки в търсене на своята истина, която не предполага промяна, защото персонажите не вярват в промяната. За тях „днес“ е същото като вчера. „Гъммо“ е брутална снимка на Америка от края на 90-те на двадесети век. Младите нямат желание да се впишат в живота, те карат дивашки своите велосипеди, стрелят по котки и водят безсмислени разговори. Родители и деца живеят в различни светове, сексът е като миенето на зъбите – без романтика и на автопилот. Охайо сънува в пустинни пейзажи, обитаван от тъжни хора и скитащи странници. Макар и мъчителен и сякаш без посока, филмът разкрива дълбоките сътресения в съвременната американска действителност.

Обсъждайки как е подходил към създаването на филм без централна ос, Корин разговаря с режисьора Вернер Херцог в интервю от 1999 г., което осветлява очарователните решения на режисьора. Възкликвайки за своята „скука“ от представянето на модерното кино, Корийн казва: „Когато преговарям историята на киното – ранните филми, режисирани от Д. У. Грифит и след това ги съпоставя със съвременните филми, виждам толкова малко прогрес в начина, по който са направени и представени”.<sup>3</sup>

„Филмите могат да бъдат много повече“, добавя Корийн, преди да обясни подхода си към „Gummo“. С „Гъммо“ исках да създам ново изживяване от изображения, идващи от различни посоки. За

---

<sup>3</sup> Russel, C. Harmony Korine explains his intentions behind making 'Gummo', 2022 [viewed 07. 08. 2022]. Available from: <https://faroutmagazine.co.uk/harmony-korine-explains-gummo>

да се освободя да правя това, трябваше да създам някакъв сценарий, който да ми позволи просто да показвам сцени от живота, които ме вълнуват и интересуват”.<sup>4</sup>

Според Корин животът няма начало, среда и финал, т.е. в него сюжетът не съществува, затова и във филмите му историята започва от нищото и ни оставя в очакване.

Заглавието на филма е игра с името на един от братята Маркс, а именно Гъмо-Милтън Маркс, известен с краткотрайна кариера във водевилите на Маркс. Неговото място е заето от Зепо – най-младият от братята, а Гъмо става продуцент. Гъмо е прякор, получен от обстоятелството, че редовно дъвче дъвка зад кулисите.

Клои Савини и Кариса Бара изиграват сестри във филма – празноглави мечтателки, които искат гърдите им да изглеждат секси и лепят по зърната си тиксо – те са реплика на известните момичета от бандата „The Runaways“. Филмът е заснет за два месеца, като половината от него е реализирана в последния снимачен ден. Обсебен от картините на Бейкън, във филма има и шега с работите му – епизодът, в който малкият Соломон яде във ваната, а по стените има залепен бекон. Някои изследователи смятат, че киното на Корин е под влияние на творбите на Джон Касаветис, но в интервю Корин признава, че най-силно е бил привлечен от филм на Алън Кларк „Кристин“. Филмът описва ежедневието на тийнейджър, пристрастен към хероина и е заснет на дълги, свободно течащи кадри с ръчна Steadicam. Ако сте любопитни за корените на Гъмо, потърсете филма на Кларк. „<sup>5</sup>

Професионалният скейтър Марк Гонзалес, известен още като Гонз / The Gonz е героят, който се бори с един стол в един от епизодите, докато приятели го гледат и пият бира. Корин докарва Гонз от Ел Ей, за да заснеме сцената в последния снимачен ден. Връзките на режисьора със скейт-общността датират от дните преди „Хлапета“, когато той е скейтър във Washington Square Park, където пък се запознава с Клои Савини. Във филма Корин работи с джудже,

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Vilchis, A, Harmony Korine Interview Part 8, 2008 [viewed 17.07. 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=SnyhhyTr8B0>

с момиче със синдром на Даун и всякакви чешити, които подтикват публиката да възкликне, че животът е шарено пристанище, в което многообразието предлага възможни интерпретации за света. Това може да не е най-добрият филм на годината, но със сигурност е един от най-ексцентричните, а в него тийнейджърите Соломон и Тъмлър убиват времето си така, както ние го правихме – между играта с колелото, прашката и люпенето на семки. При тях прашката е заменена с пушка, а семките с лепило, което подарява усещане за щастие. „Гъммо“ разкрива най-тъмните, най-странните, най-неизвестните кътчета на ума и душата. „Гъммо“ е фотоалбум от моменти, които те карат да се чувстваш тъжно и весело едновременно. Понякога животът е гума, а ти си котка, но по-добре е да не завършваш като котката на Бъни. Джейкът Сюел като Бъни, Джейкът Рейнолдс като Соломон, Ник Сътън като Тъмлър, Клои Савини... всички тези малки, но преждевременно помъдрели същества провокират, дразнят и привличат със своята невзрачна естественост. „Гъммо“ диша в правилата на „Догма 95“, макар да е встрани от манифеста.

### **„МАГАРЕНЦЕТО ДЖУЛИЪН“, 1999**

„Магаренцето Джулиън“ е първият американски филм с „Догма 95“ сертификат от 1999 г. Филмът е изграден като съвкупност от етюди, отделни фрагменти – сцени от един семеен живот, където нищо не е нормално. Разбира се всяко семейство търпи пропусквания, изблици на лудост, но тук акцентът е върху душевните заболявания на персонажите. Дали те са диагностицирани (както е при Джулиън) или са белязани от вторични натрупвания, които ни подтикват към напускане на нормалното (както е при бащата на Джулиън) – това са възможни проявления на лудостта. Джулиън, Крис и Перла са деца, които живеят със своите баща и баба. Майката е умряла при раждането на по-малкия брат Крис. Перла очаква дете от болния си брат Джулиън. Бащата постоянно се затваря в стаята, където танцува блус и прави различни опити да се срещне със смъртта, ръководен от любопитството към пределите на човешкия организъм. Крис е подлаган на постоянен емоционален тормоз от бащата – той му задава различни упражнения, в които

Крис трябва да се докаже като безстрашен и силен младеж. Бабата е мълчалив свидетел на бащинските изблици, но е намерила утеха в своето бяло кученце. Джулиън може да убие дете, но това не му пречи да обича Исус. Всички в семейството страстно изповядват Божието слово и съвсем естествено ходят на църква. Джулиън ходи на боулинг с приятели от неговия сой – сляпо момиче, слепи афроамериканци, албинос-хора с определени физически и психически проблеми. Бащата играе на карти с приятел, роден без ръце, който обича да свири на барабани с краката си. Всички истории се развиват на фона на елемент от фигурното пързаляне – ритбергер. Ритбергер е скок, който започва и завършва със задната външна дъга на един и същи крак. Скокът е добра метафора за семейството на Джулиън. Перла пее и танцува, Джулиън пее и танцува, Крис не пее и не танцува, защото трябва да играе ролята на силен мъж. Налудничавостта в семейството понякога наподобява цирк и клоунада – бащата устройва мач по борба в средата на хола, където момчетата се бият, а когато по време на семейните вечери Джулиън казва новата си поема, в която думата, повтарящата дума е хаос в съчетание с различни прилагателни. А бащата се изказва като вещь в поезията, че подобни арт-шуротии са недопустими по време на вечеря. Авторитетът на бащата, който не прави нищо освен да дава съвети е привиден, а децата макар и объркани, се опитват да живеят в хармония един спрямо друг, съобразявайки се с чудатостите на семейството. Преждевременната смърт на детето на Перла и трупчето, което Джулиън прибира в стаята си, е финалният ритбергер за момчето от песничката с магарешкия късмет.

Интересен е подборът на актьори в „Догма“ проектът на Хармони Корин: Перла се играе от дългогодишната му съмишленичка и любов Клои Савини, Бащата от режисьора Вернер Херцог, а ролята на шизофреничния Джулиън е точно за Юан Бремнер, който помним като невъзможния Спуд от „Трейнспотинг“ на Дани Бойл.

Филмът на Хармони Корин е различен в сравнение с датската „Догма 95“. Той е по-симпатичен и същевременно по специфичен начин творбата на Корин стои в направлението. Заедно с това го надскача макар във финалните надписи режисьорът да благодари на своите „Догма“ братя за вдъхновението. Ако съпоставим качест-

вата на филма с датските творби ще открием, че тук във визуално отношение е постигнат краен авторски стил. Корин търси умишлено разгръщането на изображението до пиксели, така то придобива онази картинност, която присъства в изобразителното изкуство на футуристите от 20-ти век. Можем да направим съпоставка между неговите фигуристски и една картина на Джакомо Бала „Динамичност на куче на каишка“, 1912 г. Движението – докато Перла танцува с чадър и припява – е решено по своята траектория, сякаш наблюдаваме множеството крачета на прочутото футуристично кученце или сме се потопили в идеята за футуристичните танци, за които си мечтае основоположникът на футуризма Филипо Томазо Маринети.

Корин използва своята камера от ръка и така развива остротата и липсата на преднамереност – по този начин се вписва в „Догма“ идеята за автентичност. Макар и измислени персонажите му изглеждат като всички останали обитатели в живота на Корин – напъхани в пукнатините на деня, поизмачкани, излъчващи специфична енергия, тъга и неординерност.

Декорът не е направен специално – дом, църква, зимна пързалка и пр. Във филма има насилие. Джулиън осъществява физическо насилие над дете, без да го осъзнава – признак в разрез с правилата на „Догма 95“. Музиката е пъстър калейдоскоп от различни жанрове и творци като „O, mio babbino caro“, композирана от Пучини, включени са произведения на Дворжак, традиционната френска песен „Frère Jacques“ и същевременно автори и групи от средата на Корин като Джим О’Рурк.

„Магаренцето Джулиън“ е продължение на търсенията на Корин от периода му на „Гъmmo“, които са усъвършенствани и доведени до крайност, в което се състои и очарованието на работата му. След това поетично и шокиращо откровение за живота Корин се насочва към една по-комерсиална и разбираема изразителност, която поне според мен остава встрани от забелижителния и оргиналният му почерк.

## ХАРМОНИ КОРИЙН В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

С изключителен ентузиазъм Хармони Корин снима документално кино. Проектите му не се открояват с велики нововъведения или открития, но пък хашлашката му изразителност, която познаваме от коментираните примери тук, тотално се развихря като постига странно съчетание от шок и забава. Без да коментираме детайлно начините на снимане – през специални очила в „Патенце, патенце“ (2019) или докато самият режисьор танцува степ в „Curb Dance“, ще отделим специално внимание на документалния му филм от 2009 г. „Trash humpers“. В свободен превод може да се интерпретира като „Боклучави гърбици“. Филмът не е показван в родните киносалони и едва ли ще се наеме някой да го разпространи, защото би предизвикал пословично излизане от залата. Филмът предизвиква крайни емоции: от забавление, преминава се през симпатичен шок до отвращение, но да не забравяме, че при режисьора тези емоции са част от творческото му кредо. Във филма участват самият режисьор Хармони Корин, съпругата му – актрисата Рейчъл Корин, Браян Коцур и Травис Никълсън. Главните герои са чудати същества, чиито лица наподобяват маскирани зомбита. Семейство, състоящо се от жена и двама мъже се забавляват като рушат стари къщи, чупят касетофони, пеят мръсни песнички, танцуват в нощта степ и правят секс с кофи за смет, плюс всякакви други неочаквани акции за обикновените хора. Това странно трио притежава невероятна спонтанност и в някои моменти в поведението си наподобява непослушно дете. Във филма участва и дете. То унищожава детска кукличка с чук. Интересни са и двамата чешити, които правят палачинки, а семейството ги подтиква да ги ядат с препарат за миене на чинии – тези боклучави зомбита са тотален арт траш. Филмът е заснет така, че да наподобява отпадък – отделни фрагменти без връзка помежду им. Понякога зрителят има чувството, че гледа видеокасета, в която лентата се къса, на други места си личи, че екипът е искал умишлено да се постигне подобна „боклучава“ изразителност.

Какъв е смисълът от този отпадъчен филм с отвратителни за естетата сцени? Няма да успея да се свържа с автора, за да го попитам, но едно важно нещо съм записала в бележника си, докато гледах „Боклучавите гърбици“ и то е: „хората не са свободни, защото съзнанието им се е превърнало в кофа за смет.“ А какво ли може да се открие в боклука? Трите зомбита са еманация на емоционалния ни свят. Те са симпатични в контекста на своята общност, но извън кашона на общността тяхното битие предизвиква смут. А не сме ли и ние като тях? Стоим добре в нашия социален кашон, но извън кашона има много по-интересни неща, които за съжаление отдавна сме унищожили. За пореден път Хармони Корин показва по своя краен и „отвратителен“ начин, че реалността, в която живеем, е умряла, а отпадъците стават все повече и повече, докато в един чуден, слънчев ден ще настъпи финалът. Филмът е носител на датската награда от фестивала в Копенхаген CPH:DOX 2009, отличен е и от Indiewire Critics' Poll 2009 за най-добър филм, който е без официално разпространение.

### **„ГОСПОДИН САМОТЕН“ – МЕЛАНХОЛИЧНИЯТ ИДЕАЛИСТ КОРИН**

„Господин Самотен“ от 2007 г. на Хармони Корин е може би най-поетичният му и романтичен отговор по темата за персонажите на „Догма 95“. Филмът няма връзка с манифеста на четиримата режисьори от „Догма 95“ Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Кристиан Левринг и Съорен Крах-Якобсон, но пък по отношението на биографията на персонажите се откриват допирни точки, защото героите са същите аутсайдери, с които ни занимават датските режисьори. Това са съдби, стремглаво препускащи по стръмните пътеки на кризи, провали и въпреки всички перипетии тези чувствителни човешки същества успяват да съхранят достойнството си.

Корин сътворява трагичен свят от двойници на известни личности. В Париж двойник на Майкъл Джаксън се запознава с двойничка на Мерилин Монро, която го отвежда в Шотландия – тук в замък, изпълен с двойници Чаплин лови риба, папата се разхожда с гумени ботуши сред стадо овце, Червената шапчица си разказва

анекдоти с Джеймс Дийн, а Ейбрахам Линкълн гъделичка английската кралица. Отдалечени от света на обикновените хора, двойниците досущ като „Идиотите“ на Триер живеят в комуна, в която всеки репетира своя номер. Всички се готвят за спектакъл и се надяват да имат голям успех и тълпи от зрители, но идват само пет-шест човека, а двойниците са подготвили страхотни номера. Мерилин се самоубива. След спектакъла тялото ѝ виси под клоните на едно дърво. А Майкъл се прибира във френската си квартира като се отказва завинаги да имитира Джако. Паралелно се развива и втора история във филма – за монахини, които скачат без парашути и искат да покажат, че чудесата са възможни и днес. Монахините се грижат за деца от третия свят, но когато се завръщат към цивилизацията, самолетът заедно с техния предводител пастор Умбрило се разбива, а телата им се мият в приливните води на океана.

Корин прави от несъчетаеми сюжетни линии свой неповторим свят, запазена марка за творчеството му – двойниците играят иконични личности, а монахините досущ като „оживяващите“ правят чудеса. Монахини и артисти възкресяват нашия унил свят. Ако светът е полужив от самота, за да затупти, да се пробуди към живота, той има нужда от чудеса, но първо трябва да повярва в тях. Пъстра и разнолика е групата, поканена от Корин – Саманта Мортън като Монро, Вернер Херцог като пастор Умбрило, Диего Луна като Джако, Джеймс Фокс като Папата, Дени Левант като Чаплин. Той и брат му Ави са автори на сценария, а съпругата на Корин – Рейчъл – играе двойничка на Червената шапчица. За какво е този филм на Корин? Може би с него авторът се опитва да ни подсказе, че в реалността мечтите ни умират, или пък обратното – не мечтите са фалшиви, а може би реалността е лъжлива? Киното на Корин не различа, то привлича с крехкостта на емоциите си.

„И аз харесвам обсебващи герои. Изглежда толкова странен начин да си пробиеш път в света, това странно съществуване. Да живееш като някой друг, да живееш като икона. Но в същото време си помислих, че би било интересно да видя, нали знаете, Сами Дейвис младши да коси двора, или Ейб (Линкълн) да пасе овце, или

Джеймс Дийн да пере дрехи.“<sup>6</sup>

В своята същност „Господин Самотен“ е подреден филм, състоящ се от две истории, които взаимно се допълват. В сравнение с „Гъммо“ или „Хлапета“, тук сюжетът не е така хаотичен и фрагментарен със стандартна нишката на разказване, която сякаш подпомага цялостното възприемане на филма.

Сюрреалистичното кино на Корин може да се вмести в следния кадър: мъж с маска кара мотор, а на връвчица е закачена кукла-маймуна. Какво ни казва кадърът? Вероятно, че всичко е измислен, изкуствен парад на суетата, а може би и още нещо? Всеки е конструктор на собствените си видения? За някои човекът с правоъгълния мустак е Чаплин, за други това е Хитлер и разстоянието между истината и лъжата е косъм от мустака на Чаплин-Хитлер или на разстояние връвчица от съзнанието ни.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хармони Корин е идеалният пример за представител на независимото американско кино – идеалист, мечтател, експериментатор или просто вечен романтик, който продължава да се забавлява с живота по онзи хашлашки начин като първите му герои – хлапетата. Той не бърза, не прави кариера на всяка цена, предпочита да наблюдава света, когато сърцето му не е изпълнено с любов, той не снима, а чака подходящия момент за снимки. Понякога чакането е с години, но си струва, защото крайният резултат е с поетично настроение към суровия ден на света.

---

<sup>6</sup> Huddleston, T. Interview with Harmony Korine, 2008 [viewed 22.09.2022]. Available from: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2008/03/04/interview-with-harmony-korine/>.

### ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

*Dazed* [online]. [viewed 22.09.22]. Available from: <https://www.dazeddigital.com/>

HUDDLESTON, Tom and Harmony KORINE, 2008 [Interview]. *ElectricSheep* [online]. March 4, 2008 [viewed 22.09.2022]. Available from: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2008/03/04/interview-with-harmony-korine>

RUSSEL, Calum, 2022. Harmony Korine explains his intentions behind making „Gummo“. *For out* [online]. [viewed 07.08.2022]. Available from: <https://faroutmagazine.co.uk/harmony-korine-explains-gummo>

# THE INFLUENCE OF FOLK MUSIC ON THE CLASSICAL REPERTOIRE OF KOSOVO

JETA GËRQARI<sup>1</sup>

## ВЛИЯНИЕТО НА НАРОДНАТА МУЗИКА ВЪРХУ КЛАСИЧЕСКИЯ РЕПЕРТОАР В КОСОВО

ЙЕТА ГЪРЧАРИ<sup>2</sup>

**Abstract.** In terms of personal and societal self-development, national identity, and interethnic communication, folklore is one of the most potent and active elements in reflecting the history of each nation. This article focuses on folklore and how it has shaped Kosovo's classical music canon. Folk music plays a significant role in the resiliency and identity of the Albanian people, and Kosovar artists frequently include it into their works, making it a significant component of the classical music repertoire as well. However, I will first focus on what folk music actually means for Albanians in order to better appreciate the significance and link of folklore in classical compositions as well as how Kosovo classical music is in fact also folkloric. Then I'll talk about the impact folk music had on the earliest compositions by Kosovar classical composers, concentrating on the reasons behind the extensive usage of folklore and the composers who incorporated it into classical music. And in the final chapter, I'll assess the multiple perspectives of folklore and the various ways Kosovar composers integrated

<sup>1</sup> **Jeta Gërqari** is a Ph.D. student at New Bulgarian University, Music Department. Research Supervisors Prof. Yavor Konov, Doctor of Science and Prof. Dr. Luisa Sello; e-mail: gerqarij@gmail.com

<sup>2</sup> **Йета Гърчари** е докторант в Нов български университет, департамент „Музика“. Научни ръководители проф. Явор Конов, д-р на науките и проф. д-р Луиза Село; e-mail: gerqarij@gmail.com

it into their classical repertoire. This report tries to throw some light on a topic that encompasses many facets of culture, music, and the Kosovar Albanian identity but has received little attention from musicologists and researchers in Kosovo and elsewhere. The paper is connected to my doctoral thesis titled „THE FLUTE PERFORMANCE IN KOSOVO AND ITS HISTORICAL DEVELOPMENT IN EUROPE. A COMPARATIVE RESEARCH“.

**Keywords:** folklore, classical music, Kosovar composers, influence, compositions

**Резюме.** Фолклорът е един от най-мощните и активни елементи в отразяването на историята на всеки народ от гледна точка на личностното и обществено саморазвитие, национална идентичност и междуетническо общуване. Тази статия се фокусира върху фолклора и как той е оформил класическия музикален канон на Косово. Фолклорната музика играе важна роля за устойчивостта и идентичността на албанския народ и косовските артисти често я включват в произведенията си, което я прави важен компонент и от репертоара на класическата музика. Първо ще се съсредоточа върху това, какво означава народната музика за албанците, за да оценя по-добре значението и връзката на фолклора в класическите композиции, както и как косовската класическа музика има връзка с фолклорната традиция. След това ще говоря за влиянието, което фолклорната музика оказва върху най-ранните композиции на косовските класически композитори, като се концентрирам върху причините за широкото използване на фолклора и кои композитори са го включили в музиката си. И накрая ще оценя многото гледни точки към фолклора и различните начини, по които косовските композитори са го интегрирали в своя класически репертоар. Този доклад се опитва да хвърли светлина върху тема, която обхваща много аспекти на културата, музиката и идентичността на косовските албанци, но е получила малко внимание от страна на музиколозите и изследователите в Косово и другаде. Текстът

е свързан с моята докторска дисертация, озаглавена „Флейтовото изпълнителство в Косово на фона на историческото му развитие в Европа. Компаративно изследване“.

**Ключови думи:** фолклор, класическа музика, косовски композитори, влияние, композиции

## FOLKLORE MUSIC AND ITS ROLE FOR THE ALBANIAN PEOPLE

The Albanians, known as the descendants of the Illyrians<sup>3</sup>, are an ancient and autochthonous people in the western parts of the Balkans, about whom speak archeological findings, the writings of ancient authors of the Middle Ages, or those of our time, but also the presence of a common language, such as the authentic and unbroken culture inherited, however with transformations over the centuries. Some Illyrian tribes were influenced by the great cultural achievements of the ancient Greeks in the first centuries before Christ. Large theaters, amphitheatres, temples, odeons, etc. have been found in significant cities like Butrint, Apollonia, and Durrs. It is believed that music occupied an important place in these structures. Additionally, the countless sculptures of musicians, singers, and musicians on instruments that archaeologists have discovered are proof of the development of music. The forefathers of the Illyrians known as Arbër have lived on the Adriatic's eastern coast since the seventh century. Data demonstrate that many Arbër musicians played the brass instruments of the time at the start of the second millennium, and that Drishti served as the hub for producing these instruments, which were then shipped to coastal settlements all the way up to Venice. Consequently, the period from antiquity to the end of the 19<sup>th</sup> century is characterized by the continuous addition of information on the figures of these musicians who lived and created by being a part of the developed cultural centers that surrounded Albania, from east to west. Data on prominent musicians with Arbërian ancestry have also been discovered

---

<sup>3</sup> The Illyrians were a group of Indo-European-speaking peoples who inhabited the western Balkan Peninsula as one of three main Paleo-Balkan populations, along with the Thracians and Greeks

in Italy, the Turkish Empire, and Imperial Russia. The demand for the development of Albanian musical culture will emerge for the first time at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries because up until that time, musical folklore constituted the majority of the country's musical legacy.<sup>4</sup>

With its role in the nation's socio-material ethnicity, national and cultural emancipation, the historical context in which the nation is situated, etc., folk music is certainly one of the genres that is of considerable importance in the general culture of a people. The fact that any type of cultured music has been included into the structures of one of the great cultures—whether it be the church culture of the East or the West—does not imply that they lack inherent national premises. Theorist Gaffurius<sup>5</sup> first observed regional variations in Gregorian chant singing in the 15<sup>th</sup> century, including those of the Spanish, French, German, and other populations. Some territorial and national qualities have been recognized even in a conservative cultural setting where there haven't been any distinct national definitions, at least not for the small peoples of Europe. And a few centuries later, the national historiography was constructed from these few elements. Why, therefore, is folklore so important to Albanians? It's crucial to realize that, in addition to its artistic and cultural significance, folk music has served the Albanian people as a shield for historical preservation and national authenticity. Folklore, which is a crucial and vital component of Albanian ethnoculture, has been a vehicle for the expression and preservation of national identity together



Figure 1. A trumpet from that era

<sup>4</sup> Kraja, Nestor „Historia e Muzikës Shqiptare/History of Albanian Music“, Tiranë 2021, Pg. 22. ISBN 978-9928-314-36-9

<sup>5</sup> Italian music theorist and composer of the Renaissance

with other elements. Over time, it served as a revolutionary tool against regimes and a reserve of origin. Folklore and all other forms of art have not been able to advance due to the five-century Ottoman occupation and the century-long Serbian invasions, which mercilessly suppressed any individual artistic endeavors among Albanians. Foreign invasions „forced“ the creative awareness to be in charge of exposing the Albanian identity. Under the aegis of the former Federal Republic of Yugoslavia and as the country occupying Kosovo at the time, Serbia hermetically seals the Kosovo-Albania border in 1947, dividing the country against its will into two.

First of all, it is important to note that Kosovo's musical tradition is a component of the larger Albanian musical tradition that is developed in both Kosovo and Albania. Numerous characteristics of the music produced in Albania and Kosovo point to a natural connection between them and demonstrate that they are part of the same cultural stock, despite having been created and developed over a long period of time in two distinct cultural environments without a regular and ongoing communication. The end of the 1940s saw the birth of professional classical music compositions in Kosovo, but different amateur activities had in some ways prepared the groundwork for this to happen earlier. At the end of the 19<sup>th</sup> century and at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, up to the time before the war is a time in which the thin threads are more clearly seen, with which the activities of the past and the present are connected. We can say that, in general, all the arts cultivated among Albanians, given the difficult historical, political, social, economic and cultural circumstances regardless of where they lived, were of relatively late origin. Therefore, in their beginnings they have relied almost entirely on different types of folkloric opus, through direct quotations, elaborations, stylizations, or simply the use of folkloric melisma or popular spirit. Although there have been no genuine creators of applied musical art, from time to time, mainly in the cities of Kosovo, various artistic-musical societies have operated, which have cultivated the prosperous popular melos in every aspect. However, although this work should be respected and appreciated, we cannot talk about the progress and development of musical art in Kosovo at this time. Moreover, it must be affirmed that towards these societies the reactionary ruling classes, the obscurantist

forces, have not allowed, on the contrary, they have hindered the cultural development in the Albanian language. They have tried by all means to stop their activity. Historical evidence tells us that even from those very difficult conditions of our ancestors, with great prohibitions and obstacles, many songs composed by different creators have reached us. It was precisely such a path, followed with difficulty and with consequences by various forces, that made possible the partial creation of the sensible lacks in the plan of the applied classical music.<sup>6</sup> After many attempts at self-determination, in 1974 Kosovo became an autonomous province of the former federal republic of Yugoslavia as a constitutive element. Undeniably, Albanian folkloric popular music has fluctuated and taken different forms from different conquests. Our music is largely based on oriental music, either in terms of the rhythm or the melody which prevails in the Aeolian mode, while the scope of the songs is very rich and starts from seconds to duodecimo.<sup>7</sup> But it must be admitted that the rich tradition of our musical folklore, which has survived in many forms and levels of its own, starting from its structures, forms of expression, in addition to the influence and resistance to the folklore of foreigners and to the wealth of its aesthetic, as if it convinces us that we are generally dealing with a priceless treasure, which has generally been used correctly by Kosovar creators, bringing us qualitative creations in most cases. And so, we gradually come to the real beginnings of creativity cultivated in Kosovo. Until then, folklore had been the marrow, the nerve, the breath of the Albanian environment, with which the Albanians had been kept alive and nourished throughout the centuries. And to write or compose in the first steps, classical music could not have a more qualitative and prominent experience than the traditional heritage.

---

<sup>6</sup> Koci, Akil Mark „Kompozitorët Kosovar dhe Krijimtaria Muzikore Folklorike/ Kosovar Composers and Folkloric Musical Oeuvre” Prishtina 2014, p. 61

<sup>7</sup> Antoni, Lorenc „Folklori Muzikor Shqiptar/Albanian Folklore Music”, Rillindja, Prishtina 1960-1972.

## **PRESENCE AND INTEGRATION OF FOLKLORE IN KOSOVO CLASSICAL MUSIC**

Each composer creates music based on the historical development in which he finds himself. While the modern European composer in the early 60s-70s, writes beyond national or geographical borders and is in a new phase of serialism embracing atonal forms, classical Kosovar composers at this time are in the beginnings of composing folk music mostly. While the modern European composer embraces general themes that can intrigue even a listener far from his circle of life, thus creating a wider communication space, he composes with personal interest with the sole purpose of dissecting his oeuvre, Kosovar composers develop their struggle for the rounding of the national identity throughout the 20<sup>th</sup> century by composing on the basis of the national interest as artists whose mission is to represent the national culture. European cultures completed their shaping as distinct national identity in music in the 19<sup>th</sup> century. Folk music in Kosovo is a living form of musical expression, it is part of our everyday life and is, almost, a dominant genre for a significant segment of our population. During this beginning, cultural-artistic societies and choir sections were formed, the first school of music was open in Prizren in 1948 and then in Pristina and other big cities. Most of the first generation from the first school continued their studies abroad and then became torchbearers and creators of the development of musical art in Kosovo. The creation of the Radio and Television Symphony Orchestra of Pristina in the early 1950s as the axis of cultural life and the beginning of classical music department at the Academy of Arts in Pristina followed the development of Kosovar music by creating a reproducing cadre of musicians and instrumentalists. Among the initiatory forms of compositions were small choral works as elaborations of folk songs by Rexho Mulliqi and Lorenc Antoni. From Lorenc Antoni, in the fifties we find his first work for orchestra „Na ka dal nusja e mirë“ as one of the ten orchestral works (rhapsodies). As in other works, this work does not single out any of the well-known forms of classical music, but a free form of rhapsodic character, based on Albanian folklore, without claims of symphonic elaboration.



Figure 2. Lorenc Antoni, *Composition on a folkloric song „Kanga e Rexhës”*

The development of professional musical art in Kosovo continues with the composers of the next generation who bring dignified works with colors of our folklore and at the same time advanced language of classical music such as the first Kosovar opera „Goca e Kaçanikut“ by Rauf Dhomi (1945-). The musical style in this composition is based on the veristic direction of the opera and from the musical aspect, it uses tonic and scenic dynamics and elements that are in the spirit of the Albanian folklore tradition. According to the program content of the dramatic action, the music develops in two directions: lyrical-romantic and epic-dramatic and patriotic character, which at the same time is easily accepted and in function of the text.<sup>8</sup>

Another prominent composer of the third generation of Kosovar classical music is Rafet Rudi. Rudi, as a musical archaeologist, has delved deeply into the literature of the Arbëresh<sup>9</sup> people of Italy and found there a book of traditional liturgical chants. Although religious, in these songs, he has discovered short melodic pieces that coincide with Albanian folk songs. And, on these traces preserved with love and which, without a doubt, the Arbëresh people have carried from their forefathers, the well-known composer Rudi, for thirty years now, composes a cycle of works for different formations, titled with a significant name – AFRESK ARBËRESH.

<sup>8</sup> Breznica, Rreze Kryeziu „Goca e Kaçanikut/First national opera in Kosovo” Pristina 2018, p. 47 ISBN 978-9951-721-60-8

<sup>9</sup> An albanian ethnolinguistic grup in Southern Italy

**KANGA E REXHËS**

LORENÇ ANTONI

*Larghetto*  
*p* Ohl Ty mo - re allgj - o t' u thoft'  
*pp* Ohl

*p con dolore*  
 ja - la qysh ma mby - te Re - xhën n' shkelma! Çou,  
*sfz*  
*sf* Ohl

Raxh - o, çou, djal o, çou, so - ko - li dn - dës -

*ritard.*  
 o, sad ma i mirë po m' du - kesh - ol  
 Ohl

*p* Ohl Çou mo - re Rexh - o dil te  
*p* Ohl  
*sf* Ohl  
*pffu cresc.*

Figure 3. Example of the melody in the lower voices that resembles folklore with the use of the augmented second interval as a specific of folkloric Albanian music.

The common basis of the ideo-aesthetic orientation of this generation, especially in the first phase of classical music, is the artistic transformation of national folklore, the discovery of its psychological side and the finding of latent harmonies, as well as its enrichment with contemporary sound. In this way, that apparent retardation, which

characterizes our music at the beginning of its life, was gradually removed.

Although represented by a small number of composers, the opus of Kosovar composers is distinguished by a relatively high professional level. This is the result of the fact that, so to speak, almost all Kosovar creators have learned their craft in quality universities and in the largest world centers. In any case, the social context, in which they have been creating for a long time, has influenced their musical thinking. As is known, until the breakup of the former Yugoslavia, they lived and acted in a territorially expanded and musically developed environment where the cultures of several national contexts were intertwined. They have successfully acquired the level, characteristics and standards of this environment. Actively involved in the music events and festivals of the country at that time (even among those with a European level and reputation such as the „Tribune of Modern Composition“ in Opatija, the „Music Biennale“ in Zagreb, etc.), having information and continuous contact with the newest European musical trends, some of them have managed to create music which has an enviable quality and standard. Thus, in the music of these composers, we find more or less applied all the stylistic currents of the 20<sup>th</sup> century, which also appear in the European context. We will find works of the typical neo-classical, neo-romantic orientation, works that apply the dodecaphonic and serial technique, works that use controlled aleatoric, works of electroacoustic music, while recently postmodernist tendencies are also seen (works that focus on elements of minimalist and repetitive music). The tissue that connects these compositions in a whole and those tendencies and stylistically polarized works, is the continuous support in the sound of Albanian folk music, or more precisely, it is their permanent aim in this direction, first of all in the domain of rhythm and the melodic domain (through the use of some characteristic methods).<sup>10</sup>

When we talk about folklore and its presence in professional classical music, we cannot fail to mention the biggest cultivator of folklore in Kosovo, Shaqir Hoti. Shaqir Hoti was the first flute player in Kosovo who became prominent for his skills in various wind instruments, such

---

<sup>10</sup> Rudi, Rafet „Sprova Estetike- Muzika e shekullit XX/Aesthetic Challenge-Music of the 20<sup>th</sup> Century” Dukagjini, Pejë 2002, p. 155. ISBN 9951-05-015-X

as Illyrian Ocarina<sup>11</sup>, Kaval<sup>12</sup>, flute, and many other wind instruments. He left over 180 compositions of great importance in the folkloric style but also integrated into contemporary. He himself was a master of making more than 1000 instruments, inventing many new types of wind instrument based on the existing folk instrument of Kosovo.

He was a performer who not only cultivated the performance with all the spiritual folk instrument of Kosovo but made for the Albanian folklore an artistic value which will be used in all other modern musicals genres by accompanying our folklore and modern repertoire with his wind instrument for a whole constellation with many different generations of Kosovar performers and composers.<sup>13</sup> One of the oldest ocarinas found in Europe is from Runik, Kosovo. The Runik ocarina is a Neolithic flute-like wind instrument. It is the earliest prehistoric musical instrument ever recorded in Kosovo.<sup>14</sup>

### Del bylbyli



Figure 4. Albanian dance from Shaqir Hoti

---

<sup>11</sup> The ocarina is a wind musical instrument; it is a type of vessel flute.

<sup>12</sup> Traditional flute in the Balkans and Anatolia

<sup>13</sup> <https://www.mkrs-ks.org/?page=2,6,2471#.Y0JOnbZBxPY>

<sup>14</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Ocarina>

## DIFFERENT WAYS OF USING FOLKLORE IN CLASSICAL MUSIC

With the beginning of professional Kosovar music in the late 60s and early 70s until today, more or less, for all Kosovar Albanian composers, folk music remains one of the inevitable references in their compositions. Regardless of how much place it occupies in their work, without any doubt it always remains within their creating program. If we make a summary analysis of this repertoire, we will notice that in it we will find all the forms of connection between artistic music and traditional songs. It is worth noting that there is a lack of musical transcriptions for different types of folklore, as well as recordings of certain works, which would enable comparative analysis and views between different types of work from composers in Kosovo. Then there are no comprehensive reviews and approaches to see folkloric creations as a genuine art of syncretic nature and as a result when it has been talked about the support of a certain composer in folkloric composition, the analysis has been one-sided and based simply on musical elements.

Folklore in classical music is used in different ways. In the beginning of professional compositions in Kosovo, composers relied almost entirely on different types of folkloric creations, through direct quotations, elaborations, stylizations or even simply using folkloric songs or traditional spirit. In addition to the combinations of broken rhythms such as 5/8, 7/8, 12/8 that play a great importance, the melody, the text and the song in the first steps stand out for their expressive invention and it must be said that we are dealing with reflections of Albanian musical folklore as part of the works from the first generation of composers in Kosovo such as Lorenc Antoni (1909-1991), Vincenc Gjini (1935-), Fahri Beqiri (1936-2021), Akil Koci (1936-), Esat Rizvanolli (1936-) etc. Later, in the oeuvre of Kosovar composers, we also find complex forms of treatment of traditional music, in which our composers fully preserve the modern individual stylistic coherence and communicate with the world stylistic trends of the time. The curve of different forms of processing traditional music, extends from the simplest forms that we find in the choral songs and in „The Albanian Dances“ for orchestra by Lorenc Antoni, the symphonic and orchestral works of Rexho Mulliqi, up to works with a

completely contemporary sound in the works of Zeqeria Ballata, Mendi Mengjiqi, Rafet Rudi, Kreshnik Aliçkaj, Drinor Zymberi, etc. The difference between them is certainly very big, but what characterizes them all is the same desire to make a contribution to Albanian folkloric music. The autochthonous listener, no matter how insensitive he may be, is moved by these works with an original stamp but which fundamentally draw from musical folklore, taking into account not only the various popular themes but also the diverse artistic means of expression. This is because the listener discovers a piece of its own soul and spirit, which it has been nurtured since birth. The subtlety of the musical composition and the stronger effect of the rhythmic interweaving are felt even more deeply in the composer himself, who crafts a symbiosis between the old and the modern.

In the first period of this compositions, among the composers of Kosovo, support is given to the distinctive elements of our folk music of central and northern Albania, of that part of our folk song that emphasizes oriental elements (aspect already deeply embedded in our popular music and a prominent identifying element of it). Later the interest of Kosovo Albanian composers also extends to the music of different regions characteristic of Albanian music. In this regard, their interest is especially towards the polyphony of the south. This interest, especially in the last two decades, is more evident. In the wake of this we find very successful examples in the compositions of our composers such as Mendi Mengjiqi (1958-), Rafet Rudi (1949-), Zeqirja Ballata (1943-), Valton Celibacy () etc.<sup>15</sup>

## CONCLUSION

Looking at the inclusion of folklore in Kosovar classical music, it is evident that for a significant amount of time, tradition and modernity have coexisted harmoniously. Despite being split into two republics, folklore uses classical music as a vehicle to illustrate the roots of the Albanian nation through the works of Kosovar composers (to make a statement). It must be acknowledged that all composers, in some capacity, have used folklore as a source of reference—not just for ornamentation,

---

<sup>15</sup> Rudi, Rafet, [www.rafetrudi.com](http://www.rafetrudi.com) Pristine , 15.04.2022

but also for practical purposes. They have written with the intention of including the most revered folklore possible since they see their works as a tribute to their country. Nearly all Kosovar composers have included aspects of folklore in their works, despite their small number and varied approaches to it. This leads us to the conclusion that Kosovar classical music, particularly in the early years of compositional works, is truly folkloric music itself. We can see that Kosovo, while being a small nation, understands how to preserve and appreciate its folklore and cultural traditions while still being receptive to more contemporary musical forms. It will be interesting to observe how the next generation of Kosovar composers advances the art of composition and what innovative approaches they take to folklore.

## REFERENCES:

- ANTONI, Lorenc, 1964. *Folklori Muzikor Shqiptar = Albanian Folklore Music*. Pristina: Rillindja.
- BREZNICA, Rreze Kryeziu, 2018. *Goca e Kaçanikut – First national opera in Kosovo*. Pristina: Rillindja. ISBN 978-9951-721-60-8.
- KOCI, Akil Mark, 2014. *Kompozitorët Kosovar dhe Krijimtaria Muzikore Folklorike = Kosovar Composers and Folkloric Musical Oeuvre*. Prishtina.
- KRAJA, Nestor, 2021. *Historia e Muzikës Shqiptare = History of Albanian Music*. Tiranë. ISBN 978-9928-314-36-9.
- RUDI, Rafet, 2002. *Sprova Estetike – Muzika e shekullit XX = Aesthetic Challenge – Music of the 20<sup>th</sup> Century*. Dukagjini, Pejë. ISBN 9951-05-015-X.
- RAFET RUDI [online]. [viewed 15.04.2022]. Available from: [www.rafetrudi.com](http://www.rafetrudi.com)
- Ocarina. *Wikipedia: The free encyclopedia* [online]. [viewed 15.09.2023]. Available from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ocarina>
- Republic of Kosovo. Ministry of Culture, Youth and Sport* [online]. [viewed 15.09.2023]. Available from: <https://www.mkrs-ks.org/?page=2,6,2471#.Y0JOnbZBxPY>

# MUSIC AND DIGITAL ART COMPOSITION IN PRIVATE PIANO LESSONS

YOANNA KOTLYAROVA<sup>1</sup>

## МУЗИЦИРАНЕ И ИЗКУСТВО В ДИГИТАЛНИТЕ СРЕДИ В УРОЦИТЕ ПО ПИАНО

ЙОАННА КОТЛЯРОВА<sup>2</sup>

**Abstract:** The research is based on my teaching practice of one-to-one piano lessons, which are conducted at an American International School with students between the ages of four and seventeen. The topic of interest is the connection between composing an art piece and composing a music piece, as both fields of art begin with a composition. Starting with digital drawing followed by improvisation on the piano, are explored together with students who have no knowledge in both arts. The research familiarizes the children with composing via a digital artwork, and linking it to their personalized music creation.

**Keywords:** music lessons, intuitive creation, improvisation, digitalization, analogies and links between arts.

**Резюме.** Изследването е базирано на преподавателската ми практика и уроците по пиано, които провеждам в Американското международно училище с ученици на възраст между четири и седемнадесет години. Темата е фокусирана върху връзката между композиране на художествено изобразително произведение и композиране на музикално произведение,

<sup>1</sup> **Yoanna Kotlyarova** is a Masters student in New Bulgarian University, department „Music”; e-mail: ykotlyarova@gmail.com

<sup>2</sup> **Йоанна Котлярова** е студент-магистър по музика в Нов български университет, департамент „Музика”; e-mail: ykotlyarova@gmail.com

тъй като и двете сфери на изкуство се основават именно на композицията. Първоначалната дигитална рисунка, последвана от клавирна импровизация, е обектът на проучване, проведен с ученици без познания в изкуствата. Изследването запознава децата с композицията чрез дигитално изобразително произведение и свързването му с тяхното лично музикално творение.

**Ключови думи:** уроци по музика, интуитивни творби, импровизация, дигитализация, аналогии и връзки между изкуствата.

The reason to conduct the research is the fact that both music and art have five basic elements – line, shape, color, texture and space. Through deepening my conclusions, the research will result in scientific work about how much in common the arts have and how they can be used in music lessons. Two art forms are connected by simply introducing a digital tool such as a tablet to explore brushes and colors, followed by musical impressions inspired by the art. Quite alike with students' instincts to use digital devices, they also have the same instinct of how to use a pencil and blank canvas to doodle. The fact that a tablet is introduced captures their interest immediately. As Maud Hickey says in her book, *Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms*, „But to compose music is as natural as finger painting, and in the beginning stages, at least, teaching this requires no specialized education, but only the capability to offer materials, time and support” [Hickey, 2012, p.13].

The process begins by doodling on a tablet with a stylus and an intuitive application called Procreate<sup>3</sup>. „Procreate comes with an entire library of brushes with everything from pencils, inks, charcoals, to artistic brushes that lay beautiful painterly textures.”<sup>3</sup> The access to different brushes is one of the defining features. The preset brushes allow beginning artists to create intuitive abstract art or various shapes and objects. Abstract art is an act of self-expression on canvas.

---

<sup>3</sup> „Procreate is the complete art studio you can take anywhere, packed with unique features and intuitive creative tools...Procreate paints fast.”

Another specific way to self-express is drawing night skies and planets. Initially the use of color is instinctive. The approximate duration of the process is 10 to 15 min. After the time period has finished or the art work seems completed, a basic composition or sound exploration of the keyboard's registers, trills, sustaining bass, etc. follows. To help initiate the compositional process, an example of a simple compositional form is demonstrated as ABAC: playing idea one, playing idea two, repeating idea one, and concluding with a coherent end. In some instances, students feel insecure in their improvisational skills. Therefore, several examples of how to represent an element from their artwork onto the keys are demonstrated. It is important to note that the connection between the arts has a lock. In order to transition from one expression of the art to another, it's necessary to use the key: the „human nature.”<sup>4</sup> This is the ability of a human to create intuitive associations between objects, emotions and how to execute them. „For young children (or first-time composers), music composition presents an opportunity to develop a deeper understanding about music through exploration. It is important for teachers to keep in mind that the enjoyment of the process is more important than crafting a product that is „correct” [Hickey, 2012, p.12].

For example, if the student draws a night sky, part of their art composition will certainly have flickering stars. To link the starry night theme to a musical composition, the stars may be one of the elements being interpreted. Their vastness can be represented from visual to aural in terms of quantity, quality, agogics<sup>5</sup>, size, dynamics, articulations, and texture, as follows:

- The star's quantity can be large, in the hundreds or even thousands. This translates as playing a large number of tones. Quantity is translated to music as the instrument's ability to repeat a note. A pianistic technique which is easily applicable are trills between neighboring tones

---

<sup>4</sup> Human nature is ethical virtue (which includes both the virtues of thought and character) is a developmental prerequisite for contemplative excellence (and, hence, for eudaimonia). Eudaimonia is „a complex, multidimensional end composed of several rational activities, namely, ethically virtuous and contemplative activities.”

<sup>5</sup> The theory that accents within a musical phrase can also be expressed by modifying the duration of certain notes rather than only by modifying dynamic stress.

or greater intervals.

- Their quality can be manipulated using various colors. This is also possible by drawing stars by hand or using a prefabricated brush that generates stars with one touch. Interpreting quality to music uses various applications of physical touch, such as dynamics, articulations, timing or agogics, which create musical colors.

- The size of the stars can vary. This is also associated with dynamics or thicker textures. The larger stars may be in forte and the background flickering lights of stars may be soft spoken in piano, with a blurry melody. The texture in music composition can also be depicted by a pedal point („Orgel punkt”) trill in one hand that represents the small size of the flickering stars in the background. Big majestic sounds can represent larger stars, and even planets. Imagine „The Planets” Suite by Gustav Holst.<sup>6</sup>

Through human imagination, there are endless examples of how to metamorphose visual stimuli into sound. Children’s imaginations themselves are so vast, that even without being asked, they can explain what their drawing represents. They can create an intricate storyline and feel keen authorship over their personal doodle. Students think and feel when associating objects with sounds. Because of those abilities to feel, the pedagogue should search for such connections, natural to the students’ capabilities, and use them towards the goal of music advancement. In fact, the role of the teacher in the process is merely a glossary of how to speed up the process of using a new application, like Procreate, rather than directing every digital pen stroke. Similarly, the pedagogue can give examples of how to think while improvising but can’t interfere while the student actually improvises, because it happens in the moment. Otherwise, the innovative action will be lost as soon as it has been interfered with. Otherwise, the innovative action will be lost as soon as it has been interfered with. Hickey quotes Mark Runco from his book, *New Directions for Child and Adolescent Development*, „It is the exploration itself that motivates, rather than the outcome” [Hickey, 2012, p.7]. If the moment is lost, the reality is that the experiment ends then.

Human nature works without the interference of critical thinking

---

<sup>6</sup> Written between 1914-1916 by British composer Gustav Holst, „The Planets” represents all the known planets of the Solar System.

and is the ability to create intuitive associations between objects, emotions, and of course, how to execute them. In order to improvise, the student has to intertwine psychological, physiological, physical and intuitive metaphysical<sup>7</sup> aspects. This results in emotional intelligence. „As teachers, we want to encourage students to be thoughtful and creative about their music composition, to think about the intent of the product, and to be able to reflect upon this intent.” In the case of composing music through art, the intent and reflection of their product happens before it has been composed. The intent is intuitive association between objects, emotions and execution. Reflection represents all the used physical and psychological aspects that intertwine with each other. The sum of all aspects and associations are part of the improvisational process.

As Karel Lill said in *Comparative Theories of Visual Art and Music: May I Play You a Picture?* „Relationships among the visual and aural arts – especially between color and sound – have been postulated by artists and closers for a variety of purposes. For many, a comparative theory between the two art forms functions as a guide to understanding an art form in which they are inexpert. As Karel Lill said in *Comparative Theories of Visual Art and Music: May I Play You a Picture?* „Relationships among the visual and aural arts – especially between color and sound – have been postulated by artists and closers for a variety of purposes. For many, a comparative theory between the two art forms functions as a guide to understanding an art form in which they are inexpert. With a comparative theory, the musician can use his expertise to understand a piece of visual art by comparing it to music and vice versa for the artist” [Lill, 2012, p. 35].

For a student, this is yet another form of exploration. For a pedagogue, comparing the analogies and connecting the theories about the shared elements between the artforms is a field with great potential for exploration.

As stated earlier, the starting point in comparing music and art involve five basic elements, most commonly known in the visual arts, as the Primary Elements. Furthermore, there exists even a larger number

---

<sup>7</sup> Metaphysics seeks to answer, in an abstract and fully general manner, the questions of: „What there is” and „What it is like”. Topics of metaphysical investigation include existence, objects and their properties.

of elements shared between both mediums, which will be discussed as the Principal Elements of Music and Art. Before defining the similarities of art and music, it is important to list certain elements that are unique to each. First of all, different meanings may relate more specifically to classical forms, rather than modern forms. Several examples of elements that are most commonly used in relation only to music are that it has a beginning and end, uses auditory perception and is structured in phrases, or musical sentences. Phrasing, in particular, is used throughout all primary elements of music. Examples used in relation only to art are visual perception, proportion and a physical result. The ability to use any physical surface as a canvas is also a characteristic unique to art.

Primary Elements – Line, Shape, Color, Space, and Texture:

- Lines in music interpretation are related to phrasing, which enhance dimensions and depth. A score uses many different kinds of lines. A singular line that crosses through the time signature „C,” commonly known as 4/4, indicates 2/2, which propels a faster tempo. This is also known as cut time, or „Alla breve”. Other singular vertical lines represent bar, or measure lines, while two vertical lines conclude the end of a movement or piece. Multiple horizontal ledger lines indicate note pitches, while curved lines direct phrasing and articulation. Curvature of the line in relation to phrasing can be described with the term „shape,” which is discussed below.
- Lines in art are horizontal, vertical or 3-dimensional (3D) strokes, without any curvature or angle. Yet, it can give the sense of space. For example, a 3D line in art, placed in such a way compared to other 1D lines, creates multiple dimensions, depths, and horizons. Two or more parallel lines are known as hatching. Overlaying a set of parallel lines with another set is known as crosshatching.

It is possible to find common traits while comparing the term „line,” although the two descriptions seem fairly different. The connection lies in the variety of ways the word can be used. Music and art are both 3-dimensional. Piano keys, for example, have 3D depth and shape, as the

depth of an art piece has 3-dimensional perspective.

- Shape in music has various meanings. In terms of interpretation, a melodic shape is what forms the music in a phrase. In terms of theory, a note is an oval shape, and a chord inversion is another shape form. A curved shaped line is known as either a „slur,” or a phrase. A slur indicates „legato,” which smoothly connects the sound of each note. A longer curved line over a series of multiple notes is a phrase, or musical thought, like a sentence.
- Shape in art creates geometrical figures, such as triangles, squares, rectangles, circles, ovals, etc., which are all 2-dimensional complex shapes, with multiple angles. They become 3D when depth is added. In both cases, shapes are limited within their dimensions.
- Color in music is also known as timber: various key pressures create a different execution of an identical phrase. Tone color is also borrowed from the emotional state that the performer feels when playing a passage several times, in a different way each time. The most emotionally impactful ways, causing the most sincere resonance of musical taste, within the inner sense, are the colors and shades of music that match the performer’s perception.
- Color in art stems from the three primary colors – red, blue and yellow. Yet the colors comprehended by the human eye are 10 million [Olsen, 2013]. Hue is the derived term describing the millions of colors. Nuance and shades also mean a deeper search for color.
- Space in music is how rests and breaks are represented and notated. The space between sounds is how a performer can logically shape the breath after a buildup of sound and volume.
- Space in art the placement between objects. Space is also positive and negative, opened and closed, and 2D and 3D.
- Texture in music is the combination between phrase, harmony and rhythm, etc. It is a non – literate translation for everything written in a score.
- Texture in art is the relief or elevation unique to a surface. Various mediums such as: layering of paint, ink, materials, brush textures, markers, sprays, etc., create texture.

Principal Elements – Composition; Time; Movement; Style; Rhythm; Repetition; Scale; Foundation; Stance; Structure; Harmony; Pattern; Contrast; Nuances; Emphasis; Intensity; Variety; Variation; Value; Volume; Scale; Proportion; Symmetry/Tonality and Asymmetry/Atonality.

- Musical composition is the process of laying down ideas for a piece.
- Visual composition is also the process of laying down ideas for an artwork.

Composition is the connection between the two worlds that is also the subject of exploration. It is the initial stage in both, which starts from a blank canvas or a blank sheet of music paper.

- Time in music theory means time signature, such as 2/4; 4/4; etc. Also, beats per minute (bpm). For example, the tempo indication „Allegro”, has 120 bpm. Most importantly, time is the medium in which musicians create.
- Time in art means linear, cyclical or circular movement. For example, linear time represents the art of numbers on any digital clock. The clock’s design is an art form itself. Circular art is any analogical clock and its design. The cyclical time represents the art of animation. Time could be represented as an element of a modern art piece or performance art. As classical art, time could be depicted as a change of seasons.
- Movement in music means the larger parts of a piece of music.
- Movement in art means that an object is in action or in a dynamic perspective.

Movement as direction in arts and Style as a genre represent the same idea between the arts. Both indicate a split in direction of an art form. Movement is the beginning stage of a new style and usually lasts for a short period of time. A Movement becomes a style when it has been adopted and established by culture.

- Rhythm in music represents the beats. They could be strong or weak and the pulsation of the rhythm could be regular or irregular.
- Rhythm in art is the expected and predictable repetition of shapes in space and time.

- Repetition in music interpretation allows the performer to show a theme or melody again, in various ways. In music theory rhythmic repetition represents recurring rhythms. The first theme in music is „A”, usually followed by another theme as „B.” Any theme can be repeated via a repeat sign, which creates repetition.
- Repetition in art means using similar colors, forms or objects throughout the artwork that also guides the viewer’s eyes.
- Scale in music theory means the consecutive tones formed in modes of 7 or 12 tones.
- Scale in art means the size of an object, dimension, the size of an artwork, etc.
- Foundation in music means the fundamental elements that build music. There are fundamentals for technique, notes and rhythm.
- Foundation in art means the stable base of a part, whole form, object or figure.
- Stance in music means the body posture of the performer. It’s a fundamental part of music playing and is important for playing an instrument.
- Stance in art means position of an object or figure in an artwork. Their ratio to the other objects or figures depends on their perspective and a solid foundation.
- Structure in music theory means the buildup of a piece’s sections. Structure in music interpretation means building up sound models.
- Structure in art means proportional and natural arrangement of objects or figure parts.
- Harmony in music theory means the correlation between three or more notes played at the same time, vertically.
- Harmony in art means unified artwork or its traits fitting in balance.
- Pattern in music means repeating identical or similar series of fingers, notes, harmonic and melodic sequences.
- Pattern in art means repetition of an element. Also, any object or form can become a pattern through sequencing it.
- Contrast in music means the different atmosphere between parts

within a single movement, between movements or between pieces within series.

- Contrast in art means extreme colors or concepts in an element. A particular area of an artwork can be contrasting to the rest of it.
- Nuances in music interpretation means how much and what kind of expression is used in a performance. In music theory, all the indications such as Forte; Piano; Mezzo Piano; Crescendo; Decrescendo; Adagio; Moderato; Presto; Ritentando; Accelerando; Sforzando; Espressivo; etc. are nuances verbalizing expression.
- Nuances in art are all the colors between the 4 main colors and 10 million colors.
- Emphasis in music interpretation means the most important note or notes in a phrase. In terms of music theory, accents such as staccato, marcato, tenuto are generalized as emphasized articulation.
- Emphasis in art means the focal point or points of an artwork. At first glance, viewers' eyes are drawn to an emphasis point.
- Intensity in music means „the quality or state of being intense. Especially: extreme degree of strength, force, energy, or feeling.”<sup>8</sup> Where force means dynamics, energy means active movement and feeling means the excitement which the musical structure suggests.
- Intensity in art means „the quality or state of being intense...” as well. The degrees of intensity relate to the provoked emotions from the colors or composition and how much they move the viewer.
- Variety in music means the diversity of melody, rhythm, harmony, mode and technique. Variation in music theory is a type of music form that repeats the variation theme with diversified rhythm, harmony, mode, etc.
- Variety in art means diversity of color, shape, line, edge, brushwork and technique.
- Value in music means the duration of the note, tone quality value

---

<sup>8</sup> „Intensity,” *Merriam-Webster.com Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/intensity>.

- and the pitch, for strings instruments.
- Value in art means the denomination of light and dark, also known as tint. Value is a term used in context of contrast, mass and volume, too.
  - Volume in music means the capacity of loudness or its scale in comparison with softer sounds.
  - Volume in art means the scale of the artwork, in terms of physical product. Its objects and their depth can have larger capacity in terms of dimension.
  - Symmetry in art represents tonality in music. Tonality and Symmetry mean stability. Consonant intervals, major or minor chords, symmetrical figures, and objects or dimensions represent coherence and balance. Symmetry in art is uplifting. Major tonality in art represents a painting that has bright colors, as it feels positive. Any major tonality is distinguishable by the major third interval composed between the first and the third step of the scale. The sounds of major and the intensity of bright colors can hardly provoke sadness. Most likely they will arouse cheerful feelings. A minor tonality can be recognized by the minor third interval between the first and the third step. Minor sounds and colors lacking light will mostly instigate uneasiness and sentimentality.
  - Asymmetry in art depicts atonality in music. Asymmetry and atonality represent disbalance. Their unresolved tension and instability become convincing. Atonality would represent a painting that has dark colors, as it feels dissonant and melancholic. A connection with minor tonality and atonality can be made as both may result in a lack of variety in colors. Asymmetry can be strengthened through using less colors, and its disbalance can be weakened through the use of multiple colors.

Universally, students have the ability to create intuitive associations between sound, objects, and emotions, and how to execute them. This is a spiritual act, too, because of how vast artistry and performing music can be. A musician must be able to understand the world around themselves in order to create meaningful music, whether it be interpreted, performed, or

composed. Knowing how to express the Primary and Principal Elements represented in music can reveal a tornado of emotions. It can make the listener and performer instantly joyous, sad, or even forget about all personal worries. Teaching students how to view the world through this direct and abstract artistic lens is an essential part of learning music because notes and rhythm are only the first dimension.

In conclusion, linking digitalization, drawing, and music with students' instincts is a valuable, sensible, and applicable teaching practice. Students are 100% capable of creating both art and music instantaneously, as has been practiced successfully 40+ times during private lessons.

Expanding the project will succeed through narrowing the colors used in student's artwork. For example, using only warm colors (red, orange, yellow), only cold colors (blue, green, purple), using only particular hues, listening to a piece while drawing, reviewing a composition or artwork and exploring the student's artwork further, etc.

Further exploration explores the rhetorical questions: Why are children naturally drawn to drawing as a preferred activity, which also contains the composing elements? Why is there no scientific paper that compares the common vocabulary and expressions between art and music? Why is the element of composition not applied in music lessons on a greater scale?

## REFERENCES:

- A beginner's guide to Gustav Holst's 'The Planets' Suite. *Classic FM* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://www.classicfm.com/composers/holst/pictures/holsts-planets-guide/>
- Agogics. *The Free Dictionary* [online]. [viewed 13 November 2022]. Available from: <https://www.thefreedictionary.com/agogics>
- CLARK, N. Alan, Thomas HELFIN, Jeffrey KLUBALL, and Elizabeth KRAMER, 2015. *Understanding Music: Past and Present*. Georgia: University of North Georgia Press. ISBN 978-1-940771-33-5.
- COURTNEY, Jordan, 2019. The Elements and Principles of Art. *Artists Network* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://www.artistsnetwork.com/art-techniques/composition/15-elements-and-principles-of-art>
- FOLEY, Jennifer, 2019. Lesson 3: Repetition in the Visual Arts. *NEH* –

- Edsitement* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://edsitement.neh.gov/lesson-plans/lesson-3-repetition-visual-arts>
- HICKEY, Maud, 2012. *Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms*. NY: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-982677-3.
- Intensity. *Merriam-Webster Dictionary* [online]. [viewed 13 Nov. 2022]. Available from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/intensity>
- LAMP, Lucy. Elements of Art: Movement and Time Tutorial. *Sophia* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://app.sophia.org/tutorials/elements-of-art-movement-and-time>
- LILL, Karel, 2012. Comparative Theories of Visual Art and Music: May I Play You a Picture by Karel Lill. *McNair Scholars Journal* [online]. vol. 16 (1), Article 7, pp. 35-39 [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol16/iss1/7/>
- Metaphysics. *Encyclopedia of Philosophy* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://www.encyclopedia.com/philosophy-and-religion/philosophy/philosophy-terms-and-concepts/metaphysics>
- MÜLLER, Jozef, 2011. Aristotle's Ethics: Moral Development and Human Nature [Review]. *Notre Dame Philosophical Reviews* [online]. 15 May [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://ndpr.nd.edu/reviews/aristotle-s-ethics-moral-development-and-human-nature/>
- OLSEN, Jacob, 2013. How Many Colors Are There in the World? *Color Meanings* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://www.color-meanings.com/how-many-colors-are-there-in-the-world/>
- PANTELIC, Ksenija, 2017. Value in Art – Understanding One of the Art Elements. *Widewalls* [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://www.widewalls.ch/magazine/value-in-art>
- RUNCO, Mark, 1996. Personal creativity: Definition and developmental issues. *New Directions for Child and Adolescent Development* [online]. vol. 72, pp. 3-30 [viewed 10 October 2023]. eISSN 1534-8687. Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/cd.23219967203>
- SCOTT, Dan, 2019. Variety in Art – What It Means Plus Master Examples. *Draw Paint Academy*. [online]. [viewed 10 October 2023]. Available from: <https://drawpaintacademy.com/variety/>

# ON THE SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF SINGING IN THE STYLE OF BELCANTO IN EUROPE AND CHINA: A COMPARATIVE STUDY

LISHA YI<sup>1</sup>

## БЕЛКАНТОВИЯТ СТИЛ НА ПЕЕНЕ В ЕВРОПА И КИТАЙ: СРАВНИТЕЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ

ЛИША ЙИ<sup>2</sup>

**Summary.** The vocal technique of *bel canto* Bel canto as a way of singing originated in Italy in the 17<sup>th</sup> century. Nowadays it is spread all over the world as a dominant style of classical vocalism. It has its specific features in terms of vocal technique, expression and musical facets. The bel canto style of singing is distinct, yet one needs to consider the various environments in which it is executed. While its basic principles remain the same, there can be variations in performance due to different circumstances, such as different languages, cultures, and eras. I think that diversity of physiological types and psychological factors may also bring changes to the vocal technique. For example, bel canto in Italy may slightly differ from the one in France or Germany. Moreover,

---

<sup>1</sup> **Lisha Yi** is Full-time Ph.D student in the Music doctoral program at the New Bulgarian University, Music Department, Research Supervisor Professor Dr. Milena Shushulova-Pavlova, vocal pedagogue Dr. Natalia Afeyan; e-mail: 75545819@qq.com

<sup>2</sup> **Лиша Йи** е редовен докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител проф. д-р Милена Шушулова-Павлова и вокален педагог д-р Наталия Афеян; e-mail: 75545819@qq.com

the style of bel canto has evolved over time, and different composers and performers may have their own interpretations of it. However, the fundamental principles of bel canto singing, such as the use of a clear and flexible voice, precise intonation, and expressive phrasing, remain consistent across the different variations of the style.

**Keywords:** *bel canto, European, Chinese, singing method.*

**Резюме.** Вокалната техника *белканто* *Белкантото* като стил на пеене възниква в Италия през XVII век. В днешно време той е разпространен по целия свят като доминиращ стил на класическия вокализъм. Белкантовият стил се отличава със специфични особености по отношение на вокална техника, израз и музикални похвати. Стилът „белканто“ е ясно изразен, но трябва да се отчита различната среда, в която се изпълнява. Основните му принципи остават едни и същи, но при изпълнението може да има разлики, дължащи се на обстоятелства като различни езици, култури и епохи. Смятам, че разликите във физиологичните типове и психологическите фактори също могат да доведат до промени във вокалната техника. Например белкантото в Италия може да варира от това във Франция или Германия. Освен това стилът „белканто“ се е развил с течение на времето и различните композитори и изпълнители могат да имат свои собствени интерпретации за него. И все пак основните му принципи като използването на чиста и гъвкава вокална линия, прецизна интонация и изразително фразирание остават непроменени в различните варианти на стила белканто.

**Ключови думи:** белканто, европейски, китайски, метод на пеене.

At first glance, the technique of bel canto singing is a system that seems simple but in fact it is a very sensitive and complicated mechanism. The fundamental nature of vocality has certain subjective attributes.

This paper briefly describes the differences in bel canto between China and Europe from the perspective of singing methods, focusing on how Chinese singers can learn from the European singing methods and implement them, basing them on the specific national characteristics. The existing physiological and cultural differences may be integrated in a classical vocal style. Continuous polishing is an essential part of the work, practicing different ways of singing for clear division and timely adjustments.

Bel canto as the most popular method of singing originated in Europe four centuries ago and is now spread among musicians all over the world. This classical method of singing is quite distinct, however, in different countries, with the interpretation of different works, and even with the influence of many factors such as physiological structure and specific approach to singing, it is important to perform a profound research that is relevant to the actual situation. This is also a necessary process for the use of the bel canto style in the future, as well as for the development of this singing method, especially for the increasing number of Chinese singers who are interested in mastering the bel canto technique.

## **I. REASONS FOR THE DIFFERENT TREATMENT OF BEL CANTO IN CHINA AND EUROPE**

### **1. Physical Structure**

Chinese and Europeans have essential differences in physical structure, the Europeans have rather three-dimensional features, the bridge of the nose is more upright, resulting in a wide space for the head voice; the sound reaches conveniently the head resonator. At the same time, the European body is taller, quite robust, which also prompts Europeans have strong and powerful breath support, making the sound more solid. Most Chinese have more compact and petite features than Europeans, and their nasal bridge is not as tall and straight as Europeans; their forehead is relatively narrow, which is not very convenient for the process of sound transmission to reach the higher position of the head voice directly, not as direct as Europeans: the openness of the bones and the wide internal space can make the head voice resonate more easily and directly to the high position with room to spare, thus making the sound

spatial and three-dimensional. Since the high position of the nasal cavity and head voice in bel canto determine the spatial quality of the sound and the expansion of the range of sound transmission, the insufficient height of them would not give a wide transmission of the treble range, which hinders the natural overtones. As we know, bel canto singing is expected to be without the use of amplifying devices, in other words, it has to be direct. In short: only with a higher head voice and a more resonant position, can there be a constant expansion of the treble space and full quality, otherwise the sound will not be able to carry in the space and its quality would be harsh and not round enough; and even insufficient pitch, low pitch, etc. Therefore, due to the specifics of physical structure, the use of the bel canto technique in Chinese and European singers needs to be adjusted according to their own characteristics.

## **2. Personality and Thinking**

The different historical development processes of China and Europe have led to significant differences in personalities and thinking. The historical development of China has created a more conservative character of Chinese people, who are subtle and introverted in their expression of emotions, and more gentle and elegant in their temperament, creating Chinese musical works with more emphasis on the sense of „mood“ and delicate rhythms. However, sometimes the Chinese people’s subtlety can lead to a more restrained singing style, not being able to fully integrate themselves with the character they are performing, and not being able to express their inner emotions in a complete way. In terms of thinking, Chinese people are more rational and care about details, so they focus more on training technical skills in singing. Europeans, on the other hand, are more direct and comfortable in expressing their emotional expressions, so the musicality and the interpretation of the work in singing are adjusted differently, which leads to a different focus on the style, expression and intensity of the work and other details in the final stage practice.

## II. THE CLASSIC HERITAGE OF BEL CANTO IN EUROPE

The development of bel canto has become the root base of singing worldwide, moreover, it is a product of historical development of society. The singing method is basically following the technical requirements of classical bel canto style: to stand firmly on both legs to support the flow of breath in the abdominal cavity waist and the thoracic cavity resonance of the hold mix, training the high position of the voice to maintain and adjust, improve the sense of space between the jaws, pay particular attention to the use of the laughing muscles, so that the nasal position of the humming gradually pushes to the head cavity resonance to achieve a dynamic control. At the same time, the use of coloratura training reduces the unnecessary hard vocalization, makes the voice more flexible, and is of great help to the expansion of pitch and range.

As for Europe: „Gregorian chant was important for its influence on other music. It was used in Christian services throughout Central and Western Europe until the Reformation and in Catholic arcas after that. Yet the importance of Gregorian chant for later music goes beyond its own boundaries. Chant was part of the musical world of most Europeans for over a thousand years, and it deeply influenced their sense of how melodies should be shaped and how music should go.“(Burkholder,J.P. 2019). Therefore, the classical bel canto has evolved from the popularization of chant as a vocal art, to the emergence of professional singers such as troubadours, lyricists and folk singers. They gradually broke away from religious music thus developing their own distinctive style. This process was provoked by polyphonic music, and especially by the rise of grand opera and the subsequent shift to realism and emancipation of individuality. After the decline of the castrato voice, the gender-specific vocal categories of bel canto were gradually established. The formation and development of bel canto style in opera, oratorio, art song and a variety of other genres showed the different use of the bel canto technique, so that its techniques were constantly improved and updated, and gradually formed a more stable singing method.

As the 20th century progressed, there were many different forms

of singing based on bel canto that were adapted and implemented. For example, there is the modern version of British opera – a genre, called „musical“: „Musicals are filled with profoundly joyous, heart-warming and soul-reaching emotional events that keep audiences rapt and attentive while the story „starts“. Beautiful music and lyrics invite us to linger on an emotional experience. Sensitive, exuberant or beautifully sung performances justify this exquisite stasis.“(Deer,J. 2014). This requires the musical to be based on the bel canto style combined with the popular singing style, using English as the singing language, and adding the most famous British plays to enrich the content of the script, as well as dance parts. This requirements make the performers enhance their own abilities, including the articulation of English singing, dance skills and the study of the libretto. In particular, the ability to balance and freely shift the proportion of voice position and breath control when using a combination of bel canto and popular singing methods, is quite important. Opera has once again made a critical breakthrough in the form of musical theater, which has become a major player around the world and is being studied by as many people as traditional classical opera. This evolution has undoubtedly broadened the audience for opera and bel canto, and has become the most recognized and promising form of opera of the new generation in different countries and styles.

### **III. HOW IS BEL CANTO PERFORMED IN CHINA?**

The development of Chinese vocal music has been divided into different types of singing styles according to its needs: one is the bel canto style, which is also a classical heritage. With the physical factors mentioned above, most Chinese are significantly weaker than the European singers who are strong enough to support the entire volume of the voice and the completion of the phrases. This is also in line with the viewpoint once mentioned by the famous American soprano Renee Fleming: „a feeling of resistance towards the use of breath, a feeling of up and down in a natural and comfortable way. The intercostal muscles are kept stretched outward to avoid the chest cavity from deflating. In addition, „the vocal folds are folds of muscle that are suspended between the two arytenoid cartilages and the medial wall of the thyroid cartilage; they

are driven by airflow, adducting and abducting, thus causing vibrations to produce a sound. When the arytenoid cartilage rotates inward, the vocal folds come together and the air flowing from the lungs forces the vocal folds to open, causing them to vibrate; when the arytenoid cartilage rotates backward, and the vocal folds separate to allow air to pass freely. „(Dimon,T. 2018) Therefore, it is even more important for Chinese to use the breath as an important element of bel canto to make it the driving force of singing and to make the vocal folds produce passive amplitude. At this point many Chinese singers draw on the unique Chinese way, i.e., standing straight with strong legs, relaxing the body naturally, and breathing into the abdominal position to make their breath flow flexibly. Mr. Jin Tielin, a famous Chinese vocal educator, once established the importance of the movement and position of breath in singing by proposing the singing viewpoint of „Relax first, sigh naturally, then take in your breath and sing naturally“. The position of the voice and the breath are closest in the bass region, and the voice is kept in a high position while the powerful breath drives the voice to flow, when the chest voice is more open and spacious, and the ratio of nasal and head voice is maintained; as the pitch gradually rises, the voice enters the middle voice region, and at this time there are about two to three tones in the voice change interval, which requires long-term training to transition the ratio of the chest voice to the nasal and head voice. Proportional transition, especially the need to train in the position of the voice change cannot sound too hard, it needs a softer conversion, so that it does not sound too different; at the same time, Due to the continuous progress of the sound, it requires constant support from the breath, and this breath cannot be stuck, but extremely resilient. When gradually enter the high vocal range, the point of change of voice is in the crucial position: the ratio of true to false voice begins to invert, which is more obvious in the female voice, because the female voice falsetto characteristics are more prominent, regional expansion is also stronger, while the male voice in the high register is a greater proportion of the true voice, climbing tone is more natural, so male vocals use their breath to sing high notes in a more direct way; due to the increased proportion of falsetto in female voices, the sound can be transmitted through the head resonance. Moreover, as the distance to the

lower abdominal pressure is greater, some female voices tend to become lazy in terms of breath support. Improper usage can lead to a harmful cycle where the throat is excessively used as a substitute for proper breath support. This kind of usage becomes evident when transitioning from high notes to low notes, resulting in noticeable flaws. Specifically, there can be a disconnection between the sound and the breath during the transition to the middle and lower registers, with female sopranos being particularly susceptible to this issue. Furthermore, due to physiological differences between individuals of Chinese and European descent, some Chinese voices have a more focused quality compared to Europeans. The voices are brighter and possess greater penetration. Chinese performers should take advantage of this characteristic, emphasizing the unique purity and color of their voices to showcase the nuanced brilliance of their vocal quality.

Another way of singing is to create a unique way of singing that combines Chinese traditional singing method and bel canto with Chinese characteristics according to the characteristics of China in various aspects, referred to as „the combination of Chinese traditional singing and bel canto“. The Chinese traditional singing style is characterized by the fact that the repertoire is composed in China with various folk styles, the language is mainly Chinese, and the Chinese characters are heavy on the „flat and narrow“ and consonants, thus forming the need for „extremely clear exhalation. This a unique Chinese method of singing that requires „extremely clear exhalation and delicate breath like in Chinese opera“. Its vocal position is slightly lower in the resonant cavity similar to that used in bel canto, and the nasal voice is slightly flatter in the singing method. Therefore, when combined with bel canto, more attention is paid to the connection of vowels and the relative weakening of consonants, making the parabolic amplification of the voice more extended more broad and three-dimensional, thus presenting a more magnificent sense of space. For the interpretation of musical works with Chinese features, we can learn from each other and adjust the ratio of certain technical methods to form a combination of bel canto and Chinese traditional singing, softening the slightly heavy consonants and „flat and oblique“ characters

of the Chinese language with the rounded spit of the bel canto, while maintaining the high position of bel canto and the three-dimensional head voice, the word head is clearly bitten on the mouth skin, forming the interdependence of „the voice is three-dimensional, the word is in front“, and singing the Chinese rhythmic works based on bel canto style like flowing clouds.

#### IV. CONCLUSION AND PERSPECTIVE

As the most widely used singing method in the world, bel canto style has evolved and developed through the ages, and has been innovated. Music has no borders, even if there are physical and cultural differences, but after continuous polishing and integration, especially in different forms of singing and genre works. There are many types of bel canto style used around the world, so this article is just a brief example of a few, meant for a quick exploration, Especially for Chinese singers, it is necessary to apply and draw inspiration from the bel canto style in Chinese characteristics works according to specific needs. It is believed that in the future development of music, with the in-depth study and continuous exploration of bel canto in different countries, the inheritance and innovation of it will be presented in front of the world in more diverse forms and different styles of interpretation, and will continue to be sung and developed.

#### REFERENCES:

- BUNCH, M., 2009. *Dynamics of the Singing Voice*. Springer Wien. ISBN 978-321-188-728-8.
- BURKHOLDER, J. P., 2019. *A History of Western Music*. Tenth Edition. W. W. Norton & Company. ISBN 978-039-366-817-9.
- DEER, J., 2014. *Directing in musical theatre-An essential guide*. Routledge. ISBN 978-041-562-489-3.
- DIMON, T., 2018. *Anatomy of the Voice*. North Atlantic Books. ISBN 978-162-3171971.
- FLEMING, R., 2005. *The Inner Voice – The Making of a Singer*. Penguin (Non-Classics). ISBN 978-014-303-594-7.

- JIN, T. L., 2008. *The art of vocal music teaching*. People's Music Publishing House. ISBN 978-710-303-650-1.
- LINKLATER, K., 2006. *Freeing the Natural Voice*. N.Y.: Drama Book Publishers. ISBN 978-089-676-250-3.
- YU, Z. Z., 2021. *New gains in vocal music*. Southwest University Press. ISBN 978-756-971-001-4.
- ZHOU, K., 2018. Cultivation of Stage Performance Ability in Vocal Music Teaching. *Proceedings of 2018 3rd ICMIBI International Conference on Applied Social Science and Business*.

# ЖАНРОВАТА МУЗИКАЛНА ХИБРИДНОСТ КАТО ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО ЗА ЕКСПЕРИМЕНТИРАНЕ С МУЗИКАЛНИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ОБОЙ И АНГЛИЙСКИ РОГ И ПРИЛОЖЕНИЕТО ИМ ИЗВЪН ОПЕРНО- СИМФОНИЧНАТА МУЗИКАЛНА ПРАКТИКА

МАРТИН ЛАЗАРОВ<sup>1</sup>

## GENRE MUSICAL HYBRIDITY AS A CHALLENGE FOR EXPERIMENTATION WITH THE MUSICAL INSTRUMENTS OBOE AND ENGLISH HORN AND THEIR APPLICATION OUTSIDE OF SYMPHONIC AND OPERATIC PRACTICE

MARTIN LAZAROV<sup>2</sup>

*Резюме.* Мултикултурните и жанрово многообразни стилове създават предпоставки за пълноценното приобщаване на обоя и английския рог към световната музикална сцена. Включването на тези инструменти в подобен род проекти, експериментирането с употребата им в нетрадиционни за тях стилове и формации, създаването и разпространението на специфичен репертоар, привличащ вниманието на младите музиканти към тези инструменти, са фактори от фун-

<sup>1</sup> **Мартин Лазаров** е докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет; научен ръководител проф. д-р Георги Петков; e-mail: lazarovmb@gmail.com

<sup>2</sup> **Martin Lazarov** is a PhD student of independent study at New Bulgarian University, supervised by Prof. Dr. Georgi Petkov; e-mail: lazarovmb@gmail.com

даментално значение за разгръщане на интереса към тях и утвърждаването им в съвременната музикална практика. В един съвременен свят, в който различните култури и жанрове все повече си взаимодействат, съвсем естествено е хибридността да бъде едно от основните средства на художествените иновации.

**Ключови думи:** английски рог, популярна музика, жанрова музикална хибридност, обой, фолк и джаз музика

**Abstract.** The multi-culturalism and the diversity of genres create the essential conditions for an adequate integration of the oboe and the English horn on the stage of world music. Factors of fundamental importance for developing a wider interest and establishing their place in contemporary musical practice are the inclusion of these instruments in similar projects, experimentation with their use in non-traditional styles and formations, and the creation and dissemination of a specific repertoire that attracts the attention of young musicians to these instruments. In a modern world where different cultures and genres interact more than ever before, it is natural that hybridity is a major means of artistic innovation.

**Keywords:** English horn popular music, genre musical hybridity, oboe, folk and jazz music

## УВОД

За голям брой професионални музиканти, любители и меломани, наличието на двойно-пластинкови<sup>3</sup> дървени духови инструменти, в частност на обоя и английския рог в рок, поп, джаз и етно музиката, е нещо несъвместимо или се ограничава единствено в рамките на експеримента. Но факт е, че в последните десетилетия на XX век доста типично класически и фолклорни инструменти

---

<sup>3</sup> Така също наричани двуезичкови дървени духови инструменти или стройкови духови инструменти.

надминават дотогавашното си амплоа и се утвърждават в споменатите жанрове със завиден успех.

Общоприетата представа за обоя и английския рог е като за инструменти, свързани изключително с оперно-симфоничната музикална практика и класическото камерно музициране. Но за разлика от множеството трудове, свързани с това възприятие, твърде оскъдна е литературата и изследванията около присъствието им в популярната, джазовата и фолклорната музика. Липсата на достатъчно систематизирана информация и наличието на минимални исторически източници за появата и развитието на обоя и английския рог в тези музикални направления допринася за ограниченото им възприемане в така наречените популярни жанрове.

## **1. ОБОЯТ И АНГЛИЙСКИЯТ РОГ В ДЖАЗОВАТА, РОК И ПОП МУЗИКА**

Първите източници за употребата на обой в джазовата и популярната музика датират от второто десетилетие на миналия век. В 20-те и 30-те години на XX век в Северна Америка доминират симфонично-джазовите оркестри на Пол Уайтман и Флетчър Хендерсън. По същото време най-популярни в Европа са лондонските оркестри на Джек Пейн с „BBC Dance Orchestra” и Джек Хилтън. Музикантите в тези състави са предимно мулти-инструменталисти, владеещи няколко духови инструмента. Наличието на изпълнители на стройкови дървени духови инструменти води до формиране на разнообразните звукови палитри, характеризиращи големите оркестри и суинг бендове от този период. Някои забележителни музиканти, свирали също и на обой в оркестрите на Пол Уайтман и Флетчър Хендерсън, са Дон Редман [First recorded use of oboe in jazz], Чарлз Стрикфаден<sup>4</sup> и Рос Горман<sup>5</sup>. В Европа се откроява предимно Едвард Оуен Погсон<sup>6</sup> от оркестрите на Джек Пейн и Джек Хилтън.

---

<sup>4</sup> Charles Strickfaden (1900 – 1981).

<sup>5</sup> Ross Gorman (1890 – 1953).

<sup>6</sup> Edward Owen „Poggy” Pogson – британски джазов инструменталист от 20-те и 30-те години на миналия век.

С появата на „Студения“ джаз и „Трето течение“ се откриват нови възможности за двуезичковите духови инструменти. Тези музикални направления съчетават елементи и от класическата музика – отлична предпоставка обоят и английският рог да намерят мястото си в този контекст: „...към края на 50-те години Шулер проправя пътя на една нова разновидност при изпълнението на кул-джаза: на *третото течение*. Тук се прави опит да се свържат елементи от музиката на съвременните композитори с джаза” [Азриел 1982, с. 234]. Според Кимбърли, обоят се появява „вероятно за първи път с водеща роля в джаза” през 1953 година [Kimberly 2016, с. 47]. Това е дело на джаз бенда „The Light House All Stars“ с Боб Купър<sup>7</sup> в пиесата „Aquarium“ от LP „Light House All Stars, Vol. 4” [„Aquarium” 1953].

През 60-те години изтъкнати джаз музиканти, между които Чарли Мингус, Сесил Тейлър и Сън Ра, използват обоя по нов и нетрадиционен начин в композициите си. Това позволява на изпълнителите като Маканда Кен Макинтайър [McIntyre 2003] в албума на Сесил Тейлър „Unit Structures” (както и в соловите му композиции) и Маршъл Алън във формацията на Сън Ра „Myth Science Arkestra” да разгърнат в по-широк план възможностите на инструмента чрез употребата на модерни музикални техники, като четвърт тонове, стройкови ефекти, мултифоничност и други. Но основната заслуга за интеграцията на обоя в джаза през това десетилетие и „...популяризирането му в множество звукозаписи“ [Lateef and Herb 2006, с. 17] и концерти без съмнение принадлежи на Юсеф Латийф в сътрудничеството си с братя Адърли [„Brother John” 1965]. В рок музиката „The Rolling Stones“ и „The Beatles“ (в аранжименти на Джордж Мартин) също използват този инструмент.

През 70-те години на ХХ век се наблюдават все по-ярки стилистични експерименти и търсения със стройковите дървени духови инструменти. Групи като „Soft Machine”, „Henry Cow”<sup>8</sup> и „Third Ear Band”<sup>9</sup>, с обой и фагот във формациите си, съчетават

<sup>7</sup> Мулти-инструменталист в оркестъра на Стен Кентон от 40-те и 50-те години на миналия век.

<sup>8</sup> С Линдси Купър в съставите си.

<sup>9</sup> С Пол Минс: обой, блок флейта.

електронните елементи на рока с абстрактността на фрий джаза, създавайки хибриден стил между джаз фюзън и прогресив рок в Европа. Появяват се някои рок и поп групи, членове на които са обоисти. Между тях са: „The Moody Blues” (Рей Томас), „Roxy Music” (Анди Макей), „Electric Light Orchestra” и „Wizard” (Рой Ууд). Обикновено музикантите в тези групи използват обоя и английския рог като вторични инструменти, без водеща функция. По това време в САЩ групите „New York Rock and Roll Ensemble” с Майкъл Камен и Марти Фултерман, „Art Ensemble of Chicago” с Джоузеф Джарман и „Weather Report” с Ендрю Уайт включват подобни идеи в репертоара си.

Пол Маккендлес<sup>10</sup> се появява на музикалната сцена в началото на 70-те години и все още е един от водещите джаз обоисти в световен мащаб [McCandless 2008]. Сформираната от него група „Oregon” е една от малкото формации, които използват обоя и английския рог като солови инструменти и до днес. В рок и поп музиката интересни примери през 80-те години се срещат в записите на „Alan Parsons Project” – „Old and Wise”, „Depeche Mode” – „Everything Counts”, Мадона – „Crazy for you”, „Roxette” – „Queen of Rain” и други [Hoffman].

Италианският обоист Марио Аркари започва своята кариера през 80-те години [Arcari 2007]. Притежаващ солидно класическо образование и отлична джаз подготовка, Аркари работи дълги години с Франц Коглман<sup>11</sup>, чиито формации съчетават авангардни класически идеи и джаз елементи от „Трето течение”.

През 90-те години в рок и поп музиката обоят намира трайно присъствие в групи като „Sigur Rós” с Киартан Свенсон, „Stereophonics” с Пит Лонг и в репертоара на инди-рок музиканта Суфян Стивенс, който свири и на английски рог в албумите си. Джарлаат, вокалист на френската готик-метъл група „Penumbra”, вмъква свои изпълнения на обой в редица песни на групата, както и Роби Дж. Де Клерк – лидер на холандския метъл бенд „Another Messiah”. Изтъкнатият музикант и ръководител на група „Новое”

---

<sup>10</sup> Paul Brownlee McCandless Jr. (p. 1947) – американски мулти-инструменталист.

<sup>11</sup> Австрийски тромпетист, композитор и бенд лидер.

Зен Бен отбелязва силно присъствие на американската рок сцена с характерните си аранжimenti, включващи и обоя. А формацията „Liminal Phase” с Лиза Хирст Карнес го използва наред с фагот, хармониум, виолончело, клавишни, китари и барабани, за създаването на характерен електронен камерен звук.

Двадесет и първият век открива нови перспективи за приложението на обоя и на английския рог в поп, рок, етно и джаз музиката, в лицето на редица изключителни музиканти, между които Емануел Сомер, Йорам Лашиш и Жан-Люк Фийон, гарантирайки трайно място на тези инструменти в популярните жанрове. Чарлз Пилоу<sup>12</sup>, саксофонист, познат с прецизното владение на обоя и английския рог, издава няколко албума със свои композиции и аранжimenti в които присъстват и двата инструмента [Pillow 2016].

## 2. ОБОЯТ И АНГЛИЙСКИЯТ РОГ В БРАЗИЛСКАТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА

В бразилската популярна музика<sup>13</sup> инструментите обоя и английски рог са изключително слабо застъпени. Функциите им са предимно акомпаниращи в съставите на камерни и оркестрови формации. Музиканти като Паоло Нарди (Paulo Nardi), Клебер Вейга (Kleber Veiga), Жоао Кука (João Cuca), Роберто Араужо (Roberto Araujo) и Бенито Санчес (Benito Sanches) не успяват да намерят адекватно приложение на характерния тембър на обоя. Въпреки участието на тези утвърдени музиканти в широкоспектърна концертна и звукозаписна дейност, свързана с бразилската популярна музика, изпълненията им са подчинени на оркестрацията на произведението, без забележителни солистични изяви. Все пак трябва да бъде отбелязано влиянието на тези инструменталисти върху творческата дейност на някои от най-изтъкнатите бразилски композитори и аранжори, между които Радамес Нятали<sup>14</sup> и Сиро Пе-

---

<sup>12</sup> Charles Pillow (p. 1960) – сътрудничил с Maria Schneider, а също и с Michael Brecker в CD „Wild Angels” – 2003.

<sup>13</sup> Позната в световната музикална терминология като „MPB” (Musica Popular Brasileira).

<sup>14</sup> Radamês Gnattali (1906 – 1988) – бразилски композитор, аранжор и пианист.

рейра<sup>15</sup>. Редица солови партии в техните композиции са създадени под влияние на специфичния музикален изказ на гореспенатите обоисти. Един от най-ярките примери за жанрова хибридность, намерил трайно място в обоевия репертоар, е „Концерт за две китари, обой и щрайх оркестър” от Радамес Нятали. Тази композиция преминава границите на типично симфонично произведение и разкрива нови възможности и предизвикателства пред солистите, музициращи в различни бразилски ритми [Gnattali 2017]. Друг изключителен образец е виртуозната солова пиеса за английски рог „Cuidado com degrau!“ в стил Самба-Шоро, композиция на Сиро Перейра [Curo Pereira 2017], посветена на обоиста Роберто Араужо. Заслужават особено внимание партиите на обоя и английския рог в творчеството на маестро Сиро Перейра, включени в репертоара на симфонично-джазовия оркестър „Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo”<sup>16</sup>, съставен основно от произведения в стил „MPB”<sup>17</sup> и „Трето течение”.

### **3. ЖАНРОВОТО МНОГООБРАЗИЕ КАТО ПОДХОД ЗА ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА ОБОЯ И АНГЛИЙСКИЯ РОГ ИЗВЪН ТРАДИЦИИТЕ НА ОПЕРНО-СИМФОНИЧНАТА МУЗИКА В ПРОФЕСИОНАЛНАТА МИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ДЕЙНОСТ**

Интересът ми към хибридните музикални жанрове датира още от ученическите ми години, а опознаването на бразилската популярна музика ми откри нови хоризонти за експериментиране с обоя и английския рог, определяйки творческите ми търсения в тази посока. Класическата музикална подготовка и трайните ми интереси към джазовата музика спомагат до голяма степен за бър-

---

<sup>15</sup> Curo Pereira (1929 – 2011) – бразилски педагог, композитор, пианист и аранжор.

<sup>16</sup> Curo Pereira (1929 – 2011), бразилски педагог, композитор, пианист и аранжор, е основоположник и дългогодишен диригент на този оркестър, спомогнал за формирането на специфичния му репертоар с множество свои композиции и аранжimenti.

<sup>17</sup> Вж бел. 14.

зото опознаване на новите музикални жанрове. Дългогодишното ми участие като пианист в „Silverio Jazz Quartet” на бразилския фоготист Александър Силверлио (Alexandre Silverio) в периода 1999-2010 година създаде предпоставки за експерименти в употребата на двузичковите дървени духови инструменти в подобни формации. Първите ми изяви с обой като солов инструмент, изпълняващ бразилска популярна музика и джаз, датират именно от този период. Интерпретациите ми в стиловете боса нова и шоро с обой привлякоха интереса и на други музиканти към съвместни изяви. Последваха покани за участия в записи на албуми и концерти с изтъкнати изпълнители от щата Сао Пауло, между които Габриел Сатер, Хилтон Валенте, Александър Рибейро, Роберто Гасталди, „Sopro Brasileiro” и други. В продължение на 12 години заемах позицията на обоист-солист в най-престижния оркестър на Южна Америка за популярна и джазова музика, „Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de Sao Paulo”. Утвърждавайки се като музикант с многообразна стилова палитра, наред с обоевите солови партии нерядко взимам участие като пианист и аранжор в същия оркестър. В този период имах възможността да споделя сцената с едни от най-реномираните бразилски артисти, между които Милтон Насименто (Milton Nascimento), Егберто Гисмонти (Egberto Gismonti), Хермето Паскоал (Hermeto Pascoal), Клаудио Родити (Claudio Roditi), Лени Андраде (Leny Andrade) и с редица световно известни певци и инструменталисти като Диане Шуур (Diane Schuur), Дии Дии Бриджуотър (Dee Dee Bridgewater), Гонзало Рубалкаба (Gonzalo Rubalcaba), Пакито де Ривера (Paquito de Rivera), Дейвид Либман (David Liebman), Артуро Сандовал (Arturo Sandoval) и други.

Поканата да поема поста музикален ръководител на международния фолклорен фестивал за музика и танци „Dançando Pela Paz” в град Салвадор – Бразилия по време на неговото шесто издание през 2010 г. създаде условия за нови експерименти и общуване на обоя и английския рог към сферата на фолклорната музика. В следващите две издания на този фестивал имах възможността да си сътруднича с музиканти и хореографи от България, Бразилия, Гърция, Турция, Северна Македония, САЩ, Иран и Палестина. Успехът на сформиранията по време на фестивалите джаз-фолк

формация (квартет) „Balkan Neo Ensemble”<sup>18</sup> продължи съществуването ѝ и до днес в град Сао Пауло. Този българо-бразилски инструментален квартет има за цел създаване и формиране на специфичен репертоар и звучност, близки до музикалната стилистика на Етно-джаза и „World Music”. Една от основните характеристики на квартета е насочеността към експерименти с възможностите за взаимодействие между бразилската популярна музика и българската народна музика [Lazarov 2021]. Систематизацията на различните ритмични похвати и употребата на неравноделни размери, характерни за българската народна музика, също са в основата на творческите търсения на групата<sup>19</sup>. Паралелно с дейността ми в „Balkan Neo Ensemble” експериментирам със звучността на обоя и английския рог и в редица жанрово хибридни проекти на свои колеги. Камерна формация „Ars Nova Madeiras Trio”<sup>20</sup> си поставя за цел да представи традиционния музикален репертоар на бразилския карнавал в нетрадиционна светлина, вътквайки елементи от бароковия и класическия репертоар. Рафаел Томаз е един от най-обещаващите и продуктивни бразилски китаристи и композитори. В своя проект „Rafael Thomaz Septeto” представя авторска музика в традиционни бразилски музикални стилове с определено импровизационни функции на участниците в него. От 2017 г. съм член на тази група на мястото на джаз обоиста Тиаго Маркес. Забележителна е функцията на обоя и английския рог и в квартета на Фабио Мораес<sup>21</sup> [Moraes 2016]. Репертоарът на тази група е съставен главно от авторски композиции и аранжimenti на традиционна испанска музика (фламенко).

Наред с изпълнителската работа значително място в твор-

---

<sup>18</sup> „Balkan Neo Ensemble”: Martin Lazarov – oboe, English horn, piano, compositions and arrangements; Ricardo Silva „Zoyo” – double bass, fretless bass, tambura; Manuel Faleiros – saxophones, flute, duduk; Emilio Martins – ethnic percussion, tarambuka, drums.

<sup>19</sup> Темата е разработена в други публикации на автора и не е обект на анализ в настоящия труд.

<sup>20</sup> Clarissa Bomfim (flauta e flautim – flute, piccolo), Martin Lazarov (oboé e corne Inglês – oboe, english horn), Paulo de Castro Andrade (fagote – bassoon).

<sup>21</sup> Fabio Moraes (violão), Jerson Perez (violoncelo), Lucas Ruedas (cajon, percusão), Martin Lazarov (oboé).

ческата ми дейност заемат и транскрипциите на български хора и ръченици за камерни формации включващи обой и английски рог. Такъв пример са концертите и звукозаписите ми със струнния квартет на университета в бразилския град Кампинас – UNICAMP [Daitchovoto 2021]. Сътрудничеството ми през последните години с някои български музиканти допринесе за представянето на част от тези творчески търсения и в България. В концертите с камерна формация „Евмолпия” – Пловдив и струнен квартет „Тукано“ – София представихме с изключителен успех мои авторски композиции, аранжimenti на популярни бразилски произведения в стил самба, боса нова, шоро наред с транскрипции на български хора и ръченици.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хибридните жанрове вдъхновяват все повече музиканти за творчески експерименти в търсене на нови изразни средства за професионално развитие. Обединяващи разнообразието на музикалните традиции по цял свят, те предлагат съвсем нови и уникални сами по себе си подходи за създаване на нова музика наред с използването на вече утвърдени методи и техники. От самото си създаване и поява в оперно-симфоничната музика, до последните десетилетия на XX век, стройковите дървени духови инструменти са до голяма степен игнорирани от популярните жанрове. Причините за това са разнородни, но нарастването на интереса през 70-те години на миналия век към мултикултурните и жанрово многообразни стилове създава предпоставки за пълноценното приобщаване на тези музикални инструменти към световната сцена. Интеграцията на обоя и английския рог към нетрадиционни за тях музикални жанрове и състави предлага условия за иновативни проекти и произведения, привличащи интереса на все повече млади музиканти и утвърдени професионалисти към експерименти с възможностите на тези инструменти. От тази позиция творческата дейност на автора на текста като представител на българската обоева школа е изключително интересна и полезна. Забележима е и липсата на звукозаписни и писмени образци за употребата на обой и английски рог в българската народна музика и създаването на такива е от

изключително важно значение. А сформирването и утвърждаването на формации с водещи солистични инструменти обой и английски рог, обединяващи разнородни музикални стилове и школи, е достатъчна атегстация за мястото и възможностите на тези инструменти в жанровата музикална хибридность.

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

- AЗРИЕЛ, Андре, 1982. *Джаз. Анализи и аспекти*. София: Издателство Музика. [AZRIEL, Andre, 1982. *Jazz. Analizi i aspekti*. Sofia: Izdatelstvo Muzika].
- „Aquarium“ – Howard Rumsey’s Lighthouse All-Stars, 1953. Howard Rumsey, bass, Bob Cooper, oboe & English horn, Bud Shank, flute & alto flute, Claude Williamson, piano, Max Roach, drums. *Youtube* [online]. Vol. 4 [viewed 13 July 2022]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=JF2ik8f7P\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=JF2ik8f7P_0)
- „Brother John”, 1965. Yusef Lateef – oboe. Album: Nippon Soul. Cannonball Adderley (alto saxophone); Yusef Lateef (flute, oboe, saxophone, tenor saxophone); Nat Adderley (cornet); Joe Zawinul (piano, electric piano, organ); Sam Jones (bass); Louis Hayes (drums). *Youtube* [online]. [viewed 13 July 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=utpdoyYCjgY>
- „Daitchovoto“ folkore bulgaro – partitura sonora, 2021. Direção Artística: Cinthia Alireti, Coordenação do projeto: Leandro Ligocki, Edição: Leonardo Otavio Gomes, Orquestra Sinfônica da UNICAMP 2021. *Youtube* [online]. [viewed 10 July 2022]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=Zmrs56tS3\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=Zmrs56tS3_Y)
- Charles Pillow*, 2016 [online]. [viewed 10 July 2022]. Available from: <https://www.charlespillow.com/bio>
- Cyro Pereira, 2017. *Enciclopedia Itaicultural* [online]. [viewed 15 July 2022]. Available from: <https://enciclopedia.itaicultural.org.br/pessoa638004/cyro-pereira>
- First recorded use of oboe in jazz, 1924. *Black facts* [online]. Apr 28, 1924 [viewed 10 July 2022]. Available from: <https://www.blackfacts.com/fact/first-recorded-use-of-oboe-in-jazz>
- KIMBERLY, Everett Ganong, 2016. *History and discography of the oboe in jazz*. Pro Quest LLC.
- LATEEF, Yosef & Boyd HERB, 2006. *The Gentle Giant: The Autobiography of Yosef Lateef*. Irvington, NJ: Morton Books.

- LAZAROV, Martin, 2021. „*Mr. Gadd*“: *Fantasy for oboe and small ensemble* [online]. Music & Arrangement: Martin B. Lazarov. „Balkan Neo Ensemble“ & Friends: Martin Lazarov – Oboe, Piano, English horn, Manuel Falleiros – All Saxs, Flute, Ricardo Silva – Zoyo – Fretless Bass, Emilio Martins – Drums, Percussion, Eduardo Barsotti – Berimbau, Caxixi, Lucca Zambonini – French horn, Samuel Brisolla – Trompet, Fernando Hehl – Tenor trombone, Fransoel Decarli – Bass Trombon, Video: Yohana Lazarova, Edit, Mix e Mastering: Rodrigo de Castro Lopes & Plamen Chernev [viewed 10 July 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=BFXCParWHzQ>
- Makanda Ken McINTYRE*, 2003 [online]. [viewed 07 August 2022]. Available from: <http://www.mkmjazz.com./bio.php>
- Mario Arcari, 2007. *Cadira Mar* [online]. [viewed 10 September 2022]. Available from: [http://www.cadira.it/pag01\\_mario.html](http://www.cadira.it/pag01_mario.html)
- MORAES, Fabio, 2016. Tinto e Intenso. *Youtube* [online]. Fabio Moraes – Violão, Martin Lazarov – Oboe, Jeferson Peres – Violoncello, Luckas Rueda – Carron & Percussão, Produção: Caldeira Produções, Gravação: Claudio Higa [viewed 10 July 2022]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=MF1GIhysz\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=MF1GIhysz_c)
- Oboe and bassoon in pop/rock songs, 2005. *Steve Hoffman Music forums* [online]. Feb 24, 2005 [viewed 10-14 July 2022]. Available from: <https://forums.stevhoffman.tv/threads/oboe-and-bassoon-in-pop-rock-songs.48695/>
- Paul McCANDLESS*, 2008 [online]. [viewed 07 August 2022]. Available from: <https://www.paulmccandless.com/biography.html>
- Radames Gnattali*, 2017. [viewed 16 July 2022]. Available from: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>

## CONSTRUCTING PURE SOUND THROUGH THE THRACIAN WEDDING BANDS

TATIANA CHURCHULIEVA-KNIGHT<sup>1</sup>

### КОНСТРУИРАНЕ НА ЧИСТ ЗВУК ЧРЕЗ ТРАКИЙСКИТЕ СВАТБАРСКИ ОРКЕСТРИ

ТАТЯНА ЧУРЧУЛИЕВА-НАЙТ<sup>2</sup>

*Abstract.* As I was researching the phenomenon of the wedding bands of the 1980s and 1990s in my home town Parvomay, using an auto ethnographical approach, I came across the notion of the ‘pure Thracian sound’ which defines the folklore music not only in the municipality but at the whole Thracian region. I was intrigued by this definition as another phenomenon connected deeply with the wedding band’s music making. Framing that notion at the time of communist nationalistic policy and the economic situation in the 1970s and 1980s in the region, seemed to me as an inseparable part of my research analysis in the field of anthropology of music. In this article I will argue, what is ‘pure music’? Why did the musicians and audiences identify themselves with the pure Thracian sound and how did the political regime affect it? Following Mary Douglas’ definition of purity as a constructive notion, I will re-connect the pure Thracian sound with the classical Bulgarian folklore and search for the roots of the construct. Using my ethnographic materials I will deconstruct

<sup>1</sup> **Tatiana Churchulieva-Knight** is a PhD student at the Faculty of Human Sciences, Institute of European Ethnomusicology, University of Cologne scientific supervisor Ass. Prof. Dr. Eckhart Pistrik.

<sup>2</sup> **Татяна Чурчулиева-Найт** е докторант във Факултета по хуманитарни науки, Институт по европейска етномузикология, Университет в Кьолн. научен ръководител доц. д-р Екехарт Пистрик.

the pure sound chronologically to the levels of the institutions, musicians, and audiences for the purpose of my analysis.

**Keywords:** pure sound, folklore, Thracian music, wedding band

**Резюме.** Докато изследвах явлението на сватбарските оркестри през 1980 г. и 1990 г. в родния ми град Първомай, използвайки автоетнографски подход, се натъкнах на понятието „чист тракийски звук“, с което се определя народната музика не само в общината, но и в цялата Тракийска област. Бях заинтригувана от това определение като явление дълбоко свързано със създаването на музика от сватбарските оркестри. Рамкирайки понятието във времето на комунистическата национална политика и икономическата ситуация в района през 70-те и 80-те години прецених, че то е неотделима част от изследователските ми анализи в областта на антропологията на музиката. В този текст ще говоря за това, какво е *чиста музика*? Защо музикантите и тяхната публика се идентифицират с чистия тракийски звук и как политическият режим повлиява това? Следвайки определението на Мери Дъглас за чистотата като конструктивно понятие, ще асоциирам чистия тракийски звук с времето на класическия български фолклор, за да търся корените на това явление. Използвайки етнографски материали, ще деконструирам хронологично чистия звук до нивото на институции, музиканти и публика, за да го анализирам.

**Ключови думи:** чист звук, фолклор, тракийска музика, сватбарски оркестър

The question of the construct ‘pure Thracian sound’ is one of many which I feel necessary to argue for the purpose of my PhD research called ‘Musical Life in Transition – an Auto Ethnography of Wedding Bands in the Thracian Region of Bulgaria Between Socialism and Post-Socialism’. My interest in wedding bands, their music, and social behaviour started in 2008 when I was student in the Department of Anthropology at the

New Bulgarian University in Sofia. My mother was a singer in a wedding band and I grew up surrounded by wedding band musicians and with folklore music which amplified the everyday life of my family. I remember my mother's colleagues would often critique other bands and singers specifically regarding their ability to produce pure Thracian performance or not pure – in the sense of having influences from other folklore regions of Bulgaria such as, shopsko (Sofia region), strandzhansko (south-eastern Bulgaria), vlashko (Northern region) or tzigansko (gipsy), tursko (Turkish), etc. To my ears, Briagovski orkestar (Briagovo's band) in which my mother was a singer, exemplified the pure Thracian sound—and that was not in question because it was confirmed by their audiences and fans who invited them to perform at family celebrations such as weddings, Christenings, departures for military service, and so on. The questions which arose later in the process of researching wedding bands were: what is 'pure music'? Why did the musicians and audiences identify themselves with the pure Thracian sound? Why did the sound have to be pure to be accepted by audiences in the region?

This paper is an introduction of my recent work connected with the festival of the Thracian Music and Song in Parvomay. The definition 'pure sound' is a construction with a variety of meanings. My task is to put it in the context of wedding bands and the local events connected with their music, aiming to define the pure Thracian sound. My hypothesis is based on the understanding of the ambiguity, ambivalences and the tensions between the dualistic constructions like purity and pollution, sacred and profane, familiar and foreign, and life and death. As Mary Douglas wrote: „As we know it, the dirt is essentially disorder” [Douglas 2001, p. 2]. I'm accepting the purity as a constructive part of the duality associated with the perception of the traditional Christian Bulgarians about the cosmic and social order based on the juxtaposition [Kraev 2009, p. 54]. Following this understanding, I would argue that Bulgarian folklore is enriched from people's struggle to balance between right and wrong and its dealing with the tension between the opposites through the folklore arts. I think that the ability of people to express their inner and outer worlds in creating music, stories, dance, and so on, it was a positive direction taken in seeking the sacred.

On the other hand, crossing the borders brought the innovations

and changes. Mary Douglas said:

„No one knows how old are the ideas of purity and impurity in any non-literate culture: to members they must seem timeless and unchanging. But there is every reason to believe that they are sensitive to change.” [Douglas 2001, p. 4]

I'm interested in the changes to the local music scene of Parvomay and the region through the phenomenon of the wedding bands, seeking answers about the construction of purity in their music. In this article I'll stay focused on three different perspectives about the pure Thracian sound according to my ethnographic gatherings. One of them is constructing the pure sound through the state policies, the other is through the musicians, and the third is through the audiences. For example, the institution *chitalishte* [tʃi tʰalɨʃtʰɛ] (community cultural centre) perspective is defined by the cultural policy based on *hudozestvena samodeinost* (amateur art) as a social engineering process in the years of socialism from 1944-1989. The *chitalishtata* (pl.) in Bulgaria were the cultural 'temples' since the Bulgarian revival in the nineteenth century and the nationalistic idea to preserve the folklore started after the Liberation from the Ottoman empire in 1878, but for the new socialist cultural revolution, they had one more function: 'those were the places where the new mass culture was built'. [Krústeva-Stoychevska 2010, p. 12]. The strive to preserve the folklore authenticity through *hudozhestvena samodeisnost* actually destroyed its values. The cultural institutions created competitions between folklore regions to exemplified the pure folklore without any foreign impurities.

The outside observers – ethnomusicologists like Timothy Rice, Carol Silverman, and Donna Buchanan, argued about the tension between the wedding band's music and the authority in 1980s. For example, Silverman's comments over Buchanan's interpretation of *narodna musika* (people's music) led to the term 'ethnonationalism in music' and she stated: „Moreover, the term 'authentic folk music' meant 'pure Bulgarian' village music, excluding minority” [Silverman 2021, p. 26]

The other statement of the observers was that the state's control of the phenomenon wedding band music was the festivals in Stambolovo called 'Nazonalni sreshti na instrumentalnite grupi za Búlgarska narodna musika' (National meetings of the instrumental groups for

Bulgarian people's music) officially organized from 1985-1988. I'll cite Silverman again:

„What was problematic for the state and for the scholars was the lack of an existing category for wedding music. Recall that the category 'authentic' was reserved for a select group of village folklore items sanctioned by the state, played on village instruments that the state defined as authentic, excluding anything played on clarinets, accordions, saxophones, etc.” [Silverman 2021, p. 63]

I'm concluding that the perspective of authority in constructing pure Bulgarian sound is exclusion of minorities' musical expression influenced from the foreign East performed without the foreign Western instruments. The chitalishte in Parvomay also followed the same national cultural policy and was re-named after the soviet revolutionist and leader Vladimir Ilich Lenin in 1951. Perhaps the only distinction is that folklore took a different direction towards the development of what the authorities called, *instrumentalna narodna musika* (instrumental people's music) which was known then as 'wedding music' and still is today. How that happened and when the folklore entered the chitalishte in Parvomay I learned from Ivan Karaslavov – director of the community centre from 1979 until his death in 2020:

„There wasn't folklore in chitalishte Parvomay before 1944. Reviewing the protocols and the chronicle book – there wasn't folklore. Small town but with manifested city mentality of the people. The folklore in chitalishte happened when the migration from the villages started and flood of people was in direction of newly formed TKZS<sup>3</sup> (the agricultural cooperation), new factories and so on. Then people came to search sustenance and they brought with themselves the folklore beginning. They had it within but they also had necessity, needs for folklore. At the end of the 1940s was created Parvomaiskata grupa (Parvomay's group) Until then here in chitalishte 'Jass Rundi'<sup>4</sup> was playing but different music.

---

<sup>3</sup> TKZS – Trudovo kooperativen zemedelski sŭyus – Labour Agricultural Co-operative Union – a large public farm with nationalised land and livestock under control of the State, where the farmers had a status of state employees.

<sup>4</sup> *Jass Rundi* was the jazz band of the town where Stefan Filipov and Stoicho Kuzmov – the founders of Parvomay's band met and play together at the end of 1940s.

Parvomaiskata grupa started playing narodna musika (people's music) but with European classical instruments like clarinet and accordion and that makes the changes of the position here. That's why we called them Forefathers and I named a chapter in the book<sup>5</sup> 'Forefathers' dedicated to them. After them the other orkestri (bands) started as Sadovski, Dalbok Izvorski, Belorechenski, Briagovski orkestar, Iskrenski orkestar and so on. They (the Parvomay's band) became the model from which the others started to learn. Until today when the musicians are visiting (the festival of the Thracian music and song) like Atanas Stoev – Kanara and Kolio – Konushenski orkestar and the deceased yet professor Petko Radev confirm that. Moreover, Petko Radev who originally was an ordinary village boy from village Svoboda, Chirpansko (Chirpan municipality) told us (the organisers of the festival) that when there was a wedding (in Svoboda) and Stoicho Kuzmov played he (Petko Radev) had been a little boy and ran after Stoicho (Kuzmov) to watch him playing until the late evening. (At that time, you know, there was not amplification, the musicians had to walk and play and sing). Because it was a rainy day and he has been all muddy and late he has been punished at home. This is how the very professor Petko Radev has been learning to play.”

I am tempted to continue the story of glory for my home town Parvomay because Parvomay's band is an emblematic phenomenon for the wedding music development later in the 1970s and 1980s. Despite the fact that I am still researching Parvomayskata grupa, I have enough information to agree with the director Ivan Karaslavov that the band's members are the forefathers of the Thracian instrumental folklore music which was recorded not only privately at the weddings they played but broadcast all over the country on the national radio as well. I will not argue that they are the first instrumentalists who started using Western classical instruments to perform folklore music. Bulgarian academics like Nikolay Kaufman, Dimitrina Kaufman, Natalia Rashkova, Goritza Naidenova, Lozanka Peycheva, Vencislav Dimov, Rosmary Statelova and Elisaveta Valchinova-Chendova and others left a large amount of academic literature researching the phenomenon of the urban traditional

---

<sup>5</sup> The book is a collection: 'Parvomay – the Capital of the Thracian Folklore Music' [Karaslavov 2018].

instrumental music from the nineteenth century to the present. For example, the first recordings of clarinet players Ramadan Lolov in the 1930s were the first 'lessons' and big inspiration for young musicians at that time [Rashkova 1993]—including the members of Parvomayskata grupa. In connection to professor Petko Radev's early experiences, Stefan Filipov also remembered from his childhood the village mud he had to wade through in following Ramadan Lolov who played at the wedding [Bakalov 1993, p. 47]. I'm assuming the obvious that the forefathers had their own forefathers but I also think this example shows how the traditional music developed with the repetition of the old formulas from the next generation of musicians. They added another original musical thought in their turn which is the continuity but at the same time confronted the old establishments. Very similar to the classical folklore understanding of taking risk and crossing social and cultural borders I mentioned above. The wedding band music of the 1970s and 1980s was brave in leading by the example of Ivo Papazov – Ibriama who is responsible for setting the level of performance very high [Silverman 2021, p. 36] and who crossed borders of the state's appropriations and led the development of the wedding music to jazz and world music genres.

From the wedding bands' musicians perspectives, the tradition of the local pure sound must be preserved but also to be developed. The most distinctive formula for wedding music is the improvisation. The status of the musicians depends on the ability to improvise over the melodies from Thracian region and to create new music based on the pure Thracian sound.

The festival of the Thracian Music and Song in Parvomay is dedicated to this specific sound, to the musicians who created it, and is organised with bands who still perform it. From 1999 until today one can visit the festival and to listen to wedding band music. At the festival this year, I was observing the performance of the popular wedding band Orfej from Assenovgrad with leader and violin player, Georgi Yanev. The amplification of the event was very loud and I had to make small escapes to the park or some safe area from time to time. The band played more than two hours. After one of the gaps I stole for my ears, I heard that the band performing a cover of the Turkish popular song 'Istanbul'. It was during the early hours after midnight when the audience stayed

more to listen to the music than to dance. I was surprised by the beautiful performance of one of the singers of the band and I went straight to the organizers to ask about the name of the woman. At the organizer's tent there was somewhat of a bustle. Some of the guests in the tent were so excited and ready for battle. The people from chitalishte tried to calm them down. The problematic question was: „How dare they perform a Turkish song at the festival of Thracian music? Here, only pure Bulgarian music – Thracian should be performed!”

The reason a Turkish song was performed was that one of the guests at the mayor's tent requested the song as a greeting to the mayor of the village from Parvomay's municipality who is a representative of the Turkish minority. Traditionally, for the wedding band performers, every payed request should be performed whether they know the song or not. They must find a way to learn at least the verse and chorus and perform it. From my research and from my mother's tales I know that 'greetings must never be given back' especially at the wedding. At the festival the musicians did properly their job but the audience could not accept it. According to the people who were ready to fight over the issue, the festival suddenly was polluted with one song. A song coming not only from a different folklore region but from a different ethnic group, sounded like a serious crime in the central square of Parvomay.

The sensitivity of wedding music lovers looks like another ambivalent construction. The cultural memory [Assmann 1995, p. 15] recognises that behaviour. On one side is the need for identity and on the other, the formation of taste based on the familiar. Later, both of these instruments were framed temporally and spatially and formed by the political Marxist-Leninist Ideology. The cultural engineering as a policy of the ideology with the help of *hudozhestvenata samodeinost*, created a national aesthetic for the collective memory. The communist regime substituted the father of the old patriarchal society, denied religion but established its own called, 'to the bright future' with new customs and rituals and took control over the natural human expression through the arts. To overstep the mark of the socialist establishment—literally and metaphorically, was dangerous. Hence, the audience, the lovers, and the musicians of Thracian folklore music had nothing left but to recognise this ideological identification with the pure Thracian sound as

for themselves, and to construct their real identity in confronting with the foreign [Peycheva 1998]. At the very least, the identification through sound without any impurities gives one the right to judge what is pure sound and what is not. The audience was empowered to judge. Their judgement was accepted by the authority. Professor Petko Radev once said of Parvomay's audience:

„Here the lovers of the folklore music are the most demanding and the most competent. You can hear them to argue passionately over one band or another. The development of the particular art is possible only then when there is a talent and there are expert connoisseurs.” [Karaslavov 2018]

Ivan Karaslavov, the director of chitalishte told me:

„Publikata (the audience) is the bigger jury and can decide who is the best. You can see it here at which band they are gathering. They are reading the program and followed. They are coming to this and that band and then they withdrew and when Malaka (Mladen Malakov) for example started and it's over crowded. This is the judge.”

As an observer of the festival from previous years, I have witnessed this ebb and flow of the audience and the reason for it is again connected with people's identification with the familiar. For example, the singer Nikolina Chakardakova lost much of her audience not because she was a bad performer, but her repertoire is from the Pirinska oblast (Pirin region)—and foreign to the Thracian public. On the contrary, Ilka Aleksandrova attracted a large audience without an extravagant stage show but solely with her famous songs such as, Tûrnovska tzaritzza (Tûrnovo's Quinn) and Prochu se Dana Yordana (Dana Yordana became famous) together with her reputation as a Thracian singer.

The status of performers was determined by the „pure sound” construct and as I mentioned at the beginning of this article, my mother's band—Briagovski orkestar—were considered to have a high status due to their pure Thracian sound. Ilka Aleksandrova is also very well respected but the most idolised is Parvomayskata grupa. In fact, their recordings are preserved in the national radio archives in Sofia, Plovdiv, and Stara Zagora and are still played on air to this day. The most broadcasted is Bachkovsko horo which Bulgarian National Television use as the title music of the folklore show, Ide nashenskata muzica (Here It Comes Our

Music). In every Festival of the Thracian Music and Song, the participants played Parvomaysko horo (Parvomay's horo – dance in open circle) another famous original composition of the Parvomayskata grupa. Every musician I interviewed from the wedding bands of the 1980s and 1990s, shared their memories in connection with their forefathers as their model of how to compose, improvise, and perform at weddings and on stage. The appreciation of the music of their ancestors drove their inner impulses to create music in that manner maintaining the purity of the Thracian sound.

The questions regarding the construction of the pure Thracian sound through wedding bands has many layers and some of them have not yet been discovered. That is why I am still questioning this kind of construction. From the anthropological, political, and cultural perspectives I tried to deconstruct the notion of pure sound as part of the collective and cultural memory, as the identification code and affiliation to a particular group, as a music aesthetics and ideological propaganda, etc., and that should give a set of meanings to the construct. However, it is not possible to draw a single definitive conclusion of what the pure Thracian sound is. It could also be a differentiator, a mediator, an opposition, a signal of status, and so on but the level of purity one can measure only with its own individual sensitivity because one of the main purpose of the music is as Timothy Rice expressed: 'May it Fill Your Soul'.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- БАКАЛОВ, Тодор, 1993. *Сватбарските оркестри. Майстори на народната музика*. Т. 2. София: Военноиздателски комплекс „Свети Георги Победоносец“. ISBN 954-509-104-5. [BAKALOV, Todor, 1993. *Svatbarskite Orkestri. Maistori na Narodnata Musika*. Т. 2. Sofia: Voenniozdatelski kompleks „Sveti Georgi Pobedonosec“. ISBN 954-509-104-5.]
- КАРАСЛАВОВ, Иван, 2018. *Първомай: Столица на тракийската народна музика*. Първомай: Коморекс. ISBN 978-954-9648-29-4. [KARASLAVOV, Ivan, 2018. *Parvomay: Stolitza na trakiiskata narodna muzika*. Parvomay: Komoreks. ISBN 978-954-9648-29-4.]

- КРАЕВ, Георг, 2009. *Фолклорът като сувенир – начин на употреба в туризма*. София: Нов български университет. ISBN 978-954-535-577-6. [KRAEV, Georg, 2009. *Folklorat kato souvenir – nachin na upotreba v turisma*. Sofia: New Bulgarian university. ISBN 978-954-535-577-6.]
- ПЕЙЧЕВА, Лозанка, 1998. „Цигания“ и българска идентичност (аксеологични аспекти). *Български фолклор*. (1-2), с. 132-141. ISSN 0323-9861. [PEYCHEVA, Lozanka, 1998. „Zigania“ i balgarska identichnost (aksiologichni aspekti). *Balgarski folklor*. (1-2), s. 132-141. ISSN 0323-9861.]
- РАШКОВА, Наталия, 1993. Динамика на инструменталното музикално изпълнителство. *Български фолклор*. (1), с. 65-73. ISSN 0323-9861. [RASHKOVA, Nataliya, 1993. Dinamika na instrumentalnoto musicalsno izpalnitelstvo. *Bulgarski folklor*. (1), s. 65-73. ISSN 0323-9861.]
- ASSMANN, J. and J. CZAPLICKA, 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* [онлайн]. vol. 65, pp. 125-133 [viewed 08 June 2022]. eISSN 1558-1462. JSTOR. Available from: <https://www.jstor.org/stable/488538>
- BUCHANAN, Donna, 2006. *Performing democracy. Bulgarian music and musicians in transition*. Chicago and London: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-07827-2.
- KARASLAVOV, Ivan – Director of the cultural centre „Sveti Sveti Kiril i Metodii – 1894 – grad Parvomay” in 2019 [unpublished]
- RICE, Timoty, 1994. *May It Feel Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-71122-6.
- SILVERMAN, Carol, 2021. *Ivo Papazov's Balkanology*. New York: Bloomsbury Publishing Inc. ISBN 978-1-5013-4629-3.

# ДИГИТАЛНИ БИЗНЕС МОДЕЛИ ЗА УПРАВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НА КРАТКИ ФОРМИ В АУДИО-ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА ПО ПРИМЕРА НА DIGITALARTCULTURE.COM

ХРИСТИЯНА СТОИМЕНОВА<sup>1</sup>

## DIGITAL BUSINESS MODELS FOR MANAGEMENT AND DEVELOPMENT OF SHORT FORMS IN THE AUDIO-VISUAL ARTS, EXAMPLE OF DIGITALARTCULTURE.COM

HRISTIYANA STOIMENOVA<sup>2</sup>

*Резюме.* Докладът разглежда различни международни и локални утвърдени дигитални платформи за аудио-визуално съдържание, като ги съпоставя и извежда ключовите характеристики, предимства и недостатъци за мениджмънт на дигитални АРТ – иновации. Основен фокус на доклада е нова българска платформа (digitalartculture.com.) с акцент върху обединението на всички работещи добри практики международен план, приложими на локално ниво в България.

*Ключови думи:* артхъб, дигитални арт платформи, културно предприемачество.

<sup>1</sup> **Християна Стоименова** е кандидат за ДП „Бизнес администрация“ в департамент Администрация и управление на Нов български университет, с научен ръководител: проф. д-р Кристиян Хаджиев; e-mail: hstoimenova@nbu.bg

<sup>2</sup> **Hristiyana Stoimenova.** PhD Candidate in Business Administration at the New Bulgarian University Department of Administration and Management, with science supervisor: prof. Kristiyan Hadjiev, Ph.D, NBU; e-mail: hstoimenova@nbu.bg

**Abstract.** The report examines various international and local established digital platforms for audiovisual content, comparing them and highlighting the key features, advantages and disadvantages for digital ART innovation management. The main focus of the report is a new Bulgarian platform (digitalartculture.com.), with an emphasis on the unification of all working good practices internationally, applicable at the local level, in Bulgaria.

**Keywords:** arthub, digital art platforms, cultural entrepreneurship

## ВЪВЕДЕНИЕ

През последните години дигиталните технологии въвеждаха множество иновационни и несравними прийоми в начина, по който бизнесът работи и взаимодейства с клиентите. С възхода на електронната търговия и нарастващото използване на мобилни устройства, таблети и други високотехнологични средства, в много от традиционни фирми се адаптират и апробират различни дигитални бизнес модели, за да останат конкурентоспособни. В настоящия доклад ще разгледам някои от ключовите елементи на дигиталните бизнес модели и различните подходи, които компаниите използват, за да успеят в съвременния е-пазар. В допълнение, ще акцентирам върху нова дигитална иновация „digitalartculture.com“ (все още в процес на конструиране), целяща да внедри утвърдени дигитални похвати за свързване и развитие на дебютанти в аудио-визуалната сфера. „Digitalartculture.com“ е проект за арт стар-ъп, тъй като единствено чрез нововъведения и високи технологии биха могли да се генерират промени в творческите индустрии за управление на аудио-визуално съдържание у нас.

В тази връзка настоящият доклад ще:

- проследи видовете работещи дигитални бизнес модели в световен мащаб;
- изследва предприемачеството в творческите индустрии като основна отправна точка за реформи;
- обвърже теоретичните прийоми за дигитални бизнес модели с успешните примери от практиката, които генерират

- печалби и са използвани масово от потребителите;
- акцентира върху взаимодействието и взаимовръзките от добрите световни модели и апробирането им в една локална платформа, с уникално съдържание.

## ИЗЛОЖЕНИЕ

За да се изградим качествен дигитален бранд и работеща платформа е необходимо да проследим работещите дигитални бизнес модели и тяхното развитие.

### 1. ВИДОВЕ АКТУАЛНИ ДИГИТАЛНИ БИЗНЕС МОДЕЛИ.

#### 1.1. Е-търговия

Електронната търговия се отнася до покупката и продажбата на стоки и услуги по интернет. Този модел е един от най-успешните онлайн бизнес модели, при който компаниите се обръщат към електронната търговия, за да достигнат до по-широка аудитория и да увеличат продажбите си. Предприятията за електронна търговия могат да варират от големи мултинационални корпорации като Amazon до малки търговци на дребно, фокусирани върху ниши (като например онлайн магазини за дрехи, продукти за дома, храна, техника или услуги).

#### 1.2. Модели, базирани на абонамент

Друг популярен дигитален бизнес модел е базираният на абонаментен принцип, при който клиентите плащат периодична такса за достъп до продукт или услуга. Този модел може да се приложи и към други продукти и услуги, например: поточно видео и музика или стрийминг платформи като Netflix, HBO и др.

Ще се спра основно на Netflix, като водеща платформа за стрийминг и собствено производство на аудио-визуално съдържание (пълнометражни филми, реалити шоута, документални филми и сериали).

**Netflix**<sup>3</sup> е водещ доставчик на стрийминг на видео по заявка

---

<sup>3</sup> [<https://businessmodelanalyst.com/netflix-business-model/>]

и пионер на базирания на абонамент цифров бизнес модел. Компанията позволява на абонатите да имат достъп до нейната обширна библиотека от филми, телевизионни предавания, документални филми и оригинално съдържание срещу месечна такса, без реклами или ангажименти. Този модел се оказва изключително успешен за Netflix, като компанията вече има над 208 милиона абонати по целия свят. В допълнение към абонаментната си услуга Netflix разширява своите предложения с DVD и Blu-ray под наем по пощата, както и предлага на своите потребители производство и разпространение на собствено оригинално съдържание. С фокус върху предоставянето на персонализирано и удобно изживяване при гледане и непрекъснати инвестиции в производството на висококачествено съдържание, Netflix се утвърждава като доминиращ играч в медийната и развлекателната индустрия и водещ пример за успешен базиран на абонамент дигитален бизнес модел.

### 1.3. Модели, базирани на реклама

Моделите, базирани на реклама, включват генериране на приходи чрез реклама, а не чрез продажба на продукт или услуга. Този модел често се използва от компании, които предоставят безплатна услуга или продукт, като платформи за социални медии или търсачки, в замяна на показване на реклами на своите потребители. Тук най-голям и успешен пример за такъв модел е Youtube.

**YouTube**<sup>4</sup> е цифрова американска платформа за споделяне на видео, която работи по уникален бизнес модел, базиран на реклама. Платформата позволява на потребителите да качват, споделят и гледат видеоклипове безплатно, като същевременно генерират приходи чрез реклами, показвани на сайта. Тези реклами могат да бъдат под формата на реклами преди или по средата на видеоклипа, дисплейни реклами или спонсорирано съдържание. Програмата за осигуряване на приходи на YouTube позволява на създателите на съдържание да печелят пари чрез реклами и спонсорства, предоставяйки им шанс да превърнат страстта си към създаване на авторско и уникално съдържание в източник на доходи. В последните

---

<sup>4</sup> [<https://businessmodelanalyst.com/youtube-business-model/>]

няколко години YouTube разшири своите предложения с YouTube Premium: платена абонаментна услуга, която предлага изживяване без реклами, както и достъп до ексклузивно съдържание. С над 2 милиарда активни потребители месечно и широк набор от опции за осигуряване на приходи, YouTube се доказва като изключително успешен дигитален бизнес модел.

#### **1.4. Freemium модели**

Freemium моделът включва предлагане на основна версия на продукт или услуга безплатно, като същевременно се таксува за премиум функции или допълнителна употреба. Този модел обикновено се използва в софтуерната и игралната индустрия, където потребителите могат да изпробват основна версия на продукт, преди да решат да закупят по-усъвършенствана версия. Такъв например е моделът за най-използвания софтуер за електронна поща – Гугъл мейл (Gmail) и добавеният към нея инструмент за съхранение на лични файлове – пространството Гугъл драйв (Google drive). Всеки потребител на Gmail получава автоматично 15 МВ свободно пространство в Google drive, но ако желае да надгради до 100 МВ, 200 МВ или повече, потребителят трябва да заплати годишен план, с различна цена спрямо големината на онлайн пространството.

#### **1.5. Marketplaces**

Marketplaces са онлайн платформи за търговия, които свързват купувачи и продавачи, позволявайки им да търгуват със стоки и услуги. Този модел често се използва в икономиката на споделянето, при която хората могат да отдават под наем своите активи, като например домовете или колите си, или да ги продават чрез пазарна платформа. Такива онлайн пазарни пространства имат платформи като Facebook, Instagram, а от българските по-известни са OLX.bg и bazar.bg.

#### **1.6. Хибридни модели**

**Storytel**<sup>5</sup> е шведска компания, която управлява дигитален

---

<sup>5</sup> [<https://www.storytel.com/bg/bg/za-storytel>]

бизнес модел, базиран на абонамент, предлагайки аудиокниги и електронни книги на своите клиенти. Основното предложение на компанията е месечна абонаментна услуга, която дава на потребителите достъп до огромна библиотека от аудиокниги и електронни книги, които те могат да слушат или изтеглят на своите устройства. В допълнение към абонаментната си услуга, Storytel предлага дигитализиране на огромен набор от литература, както и услугата „бял-етикет“, чрез която издателите предоставят свои собствени платформи за аудиокниги и електронни книги. Успехът на компанията се крие в нейния фокус върху осигуряването на безпроблемно и достъпно изживяване за потребителите, което им позволява лесно да откриват и да се наслаждават на любимите си книги в движение. С нарастващата си популярност и разширяващо се международно присъствие, Storytel е отличен пример за успешен дигитален бизнес модел в издателската индустрия.

**LinkedIn**<sup>6</sup> е професионална мрежова платформа, с произход САЩ, понастоящем собственост на Microsoft, която работи на базата на хибриден бизнес модел, съчетаващ маркетинга на елементи от реклама, премиум абонаменти и кариерни решения за таланти. Платформата позволява на потребителите да създават професионални профили, да се свързват с други професионалисти и да споделят информация за своя опит и развитие. LinkedIn рекламните продукти позволяват на компаниите да се насочват към специфични аудитории със спонсорирано съдържание, дисплейни реклами и видео реклами. Премиум абонаментите на платформата предлагат на потребителите допълнителни функции и инструменти за подобряване на професионалното им изживяване в мрежата. Управлението на решения за таланти в LinkedIn предоставя на компаниите точните инструменти за намиране, привличане, задържане и развитие на най-добрите специфични таланти в дадена бизнес сфера. Предлагайки широка гама от продукти и услуги, LinkedIn се превърна в ценен ресурс както за физически лица, така и за организации, което го прави успешен и диверсифициран дигитален бизнес модел.

---

<sup>6</sup> [<https://businessmodelanalyst.com/linkedin-business-model/>]

### **Извод**

Дигиталните бизнес модели непрекъснато се развиват и компаниите трябва непрекъснато да се адаптират, за да останат конкурентоспособни в огромния онлайн пазар. Независимо дали чрез електронна търговия, базирани на абонамент модели, базирани на реклами модели, freemium модели или онлайн пространства за търговия, фирмите трябва да възприемат технологиите и да намерят иновативни начини да достигнат и да се ангажират с клиентите си, както и да апробират в системите си за управление дигиталните модели за продажба и генериране на приходи, за да успеят в дигиталната ера. Тези стъпки дават на компаниите новите основни линии на препрограмиране на организационния дизайн чрез предприемачески прийоми, интердисциплинарност и промени според динамично променящата се макро среда.

## **2. АНАЛИЗ НА УПРАВЛЕНИЕТО НА ТВОРЧЕСКИТЕ ИНДУСТРИИ ЧРЕЗ ПРЕДПРИЕМАЧЕСКИТЕ ПОДХОДИ НА ДИГИТАЛНИТЕ БИЗНЕС МОДЕЛИ**

Творческите индустрии се характеризират с производство на стоки и услуги, които са нематериални и оригинални. Това включва индустрии като реклама, архитектура, изкуство и антики, занаяти, дизайн, мода, филми и видео, музика, сценични изкуства, издателство, софтуер и видео игри. Предприемачите в тези индустрии са изправени пред редица предизвикателства, които са уникални за творческия сектор, включително управлението на интелектуалната собственост, монетизирането на тяхната работа и разпространението на техните продукти или услуги.

Едно от основните предизвикателства пред предприемачите в творческите индустрии е управлението на тяхната интелектуална собственост. Това включва осигуряване на авторски права, търговски марки и патенти за тяхната работа и защита на техните идеи от копиране или кражба. Предприемачите в творческите индустрии също трябва да се ориентират в сложни канали за дистрибуция

като онлайн пазари и да намерят начини да монетизират ефективно работата си.

Въпреки тези предизвикателства, предприемачеството в творческите индустрии може да бъде много възнаграждащо. С разрастването на цифровата икономика и нарастващото търсене на уникално и оригинално съдържание има значителни възможности за предприемачите в творческите индустрии да създават успешни и иновативни бизнеси. Например, възходът на онлайн пазарите улеснява художниците, дизайнерите, аудио-визуалните артисти и другите творци да достигнат до глобална аудитория и да монетизират работата си. Освен това, напредъкът в технологиите допринася допълнително предприемачите, в творческите индустрии, да произвеждат и разпространяват работата си, което спомага за намаляване на барьерите за навлизане на нови компании.

Като цяло, предприемачеството в творческите индустрии е важен двигател на икономическия растеж и културното развитие. Предприемачите в тези отрасли са отговорни за създаването на нови продукти и услуги, генерирането на работни места и приноса към културното богатство на обществото. Предприемачите в творческите индустрии играят критична роля в стимулирането на иновациите и креативността в съответните им области (жанрове), а за тази цел от съществена роля са интегрираните дигитални бизнес модели в управлението на дадена творческа индустрия.

### **3. УПРАВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НА ТВОРЧЕСКАТА ИНДУСТРИЯ НА КРАТКИТЕ ФОРМИ, В АУДИО-ВИЗУАЛНАТА СФЕРА, ЧРЕЗ ДИГИТАЛНАТА ПЛАТФОРМА „DIGITALARTCULTURE.COM“<sup>7</sup>**

Пример за интегриране на работещ хибриден софтуер, в мощен аудио-визуален изкуства в България е именно платформата „digitalartculture.com“. В основата си, както и за да изгради добра монетизация, този бизнес модел съчетава:

- свързващите функции (чрез дигитално портфолио и прос-

---

<sup>7</sup> Демо версия, достъпна на: <https://digitalartculturebg.web.app/>

- транство за комуникация между потребители с цел работа) за създаване на творчески екипи, по примера на LinkedIn;
- Freemium моделът с определено безплатно съдържание и затвореното платено (спрямо абонаментен принцип) премиум или ексклузивно съдържание на кратки аудио-визуални форми, в съответните категории.

### Със

- Стрийминг елемента и продуцирането, както и разпространението на собствено съдържание (по примера на NETFLIX), но с тази разлика, че в „digitalartculture.com“ съдържанието е концентрирано само за кратки аудио-визуални форми от млади и непознати автори и творци.

У нас основен **проблем** след завършването на висше образование за аудио-визуалните артисти е, че от една страна, пазарът е малък и постоянна работа е изключително трудно да се намери, от друга страна – младите творци имат необходимост от стабилно лоби. От завършващи повече от 500 души ежегодно, до работа на постоянен трудов договор достигат по-малко от 10 %. Отделно, колегите в арт сферата, особено наскоро завършилите, не се познават помежду си, за да създадат общност. Предимно режисьори, оператори, актьори, сценаристи, графични дизайнери, монтажисти, визуални артисти продължават развитието си единствено на свободна практика. Всеки оцелява, както може, а единната общност липсва. Дигиталната сфера дава възможност за работа от всяка точка на страната, като същевременно разпространението е неограничено. Затова в „digitalartculture.com“ младите творци ще могат безпроблемно да се свържат помежду си, да създадат екип и отделно да бъдат подкрепени за дебютните си проекти чрез приходите от платформата. А тя от своя страна, си генерира постоянно обновено и уникално съдържание, което е защитено от Закона за авторското право и сродните му права.

- Основни задачи на платформата са:
- Свързване на образование и бизнес.
- Осъществяване на контакт и съвместна дейност с българските училища и развитие на читалищната дейност в малко

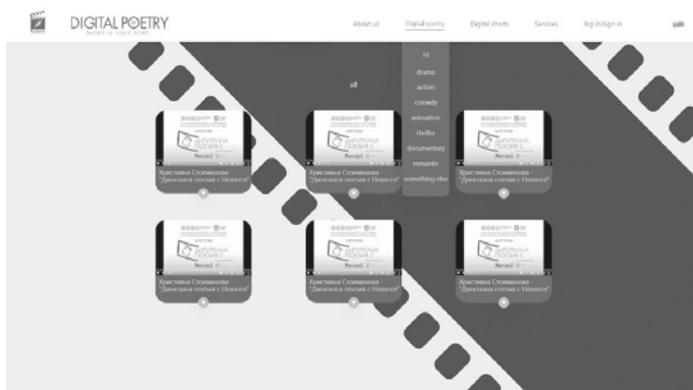
населените места.

- Осъществяване на обучения за кариерно ориентирани и продуциране на готови аудио-визуални продукти.
- Подкрепа и развитие на млади непознати творци.

В по-голямата си цялост платформата представлява АРТхъб в модерен дигитален вариант, с нейните три категории: digital poetry, digital shorts, services, като най-голямото ѝ предимство е да свързва творци за създаване на нови творчески аудио-визуални продукти в кратка форма. Пилотната категория „digital poetry“, по която към момента имаме произведено количествено най-голямо съдържание, освен аудио-визуална иновация, е и с кауза: адаптиране и интегриране на деца със специални образователни потребности или увреждания в съвременните български училища, посредством алтернативен дигитален хибриден бизнес модел, съчетани с практиките на приложния Плейбек театър и филмирана поезия.

„Digital poetry“ (Дигитална поезия) е категория, която включва къси филми, чиито сценарии са базирани на поетични колажи, които са създадени изцяло от млади и непознати автори.

Основната идея на тази категория е създаване на онлайн пространство за работа и връзка между връстници, които да помагат на връстници, като студенти или дебютанти заснемат процесите или създават проекти, които да помагат и улесняват обучението по български език и литература за рискови групи. Затова и мисията на „Дигитална поезия“, като водеща част от digitalartculture.com, е изцяло социална, така че да изгради работещ бизнес модел и за другите категории в платформата, които да станат финансово устойчиви. Досега имаме реализирани 2 успешни социалноангажирани събития с учениците от ПГСС Бузема и СУУУС „Проф. Дечо Денев“ и 3 заснети къси поетични филмчета в тази категория.



Фиг. 1. Категория „digital poetry“, със свободното съдържание в нея.

„Digital shorts“ (Дигитални кратки форми) включва различен жанр къси форми: от къси филми, през промо видеа, реклами; трейлъри на книги или спектакли, или друг вид аудио-визуални произведения, които са заснети. Всички трейлъри и тийзъри на тези продукти ще бъдат със свободен достъп, но достъпът до цялото ексклузивно съдържание е спрямо абонаментния план на потребителя.



Фиг. 2. Категория „digital shorts“, с възможността на потребителя да качва и да изпраща своя проект за развитие.

„Services“ (Услуги) включва специализирани обучения за всички позиции или функции по време на организационния процес в киното, от които платформата ще се издържа, така че да маркетира собствената си продукция.



Фиг. 3. Затворен достъп до ексклузивно авторско съдържание за обучения и кариерни тренинги в аудио-визуалната сфера, за категория „Services“.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приносът на платформата се крие в уникалността ѝ за България, във възможността чрез иновативните висококачествени и технологични модели да свърже, подкрепи и развие прохождащи творци в дебютните им стъпки в арта; да ги представи и запознае с утвърдени вече имена, да им предостави база от контакти и нетуъркинг, както помежду им, така и в променящата се постоянно бизнес среда.

Така, чрез един своеобразен хибриден генератор на идеи за създаване на възможности за промоция и пазарна реализация на творчески продукти от млади артисти, ще свържем (изградим мост) и едновременно ще реформираме средното и висшето ни образование по кино със съвременните бизнес тенденции от Запада. И най-важното ще намерим работа на току-що завършващи дипломанти, които няма да се преквалифицират в други по-доходоносни професионални сфери, за да формираме работещ бизнес модел за творческата индустрия в кратките аудио-визуални форми чрез утвърждаването на съвременни предприемачески прийоми и в креативната общност.

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

1. ХАДЖИЕВ, Кристиян, 2011. *Теория на организацията*. София: НБУ, ISBN 9789545356636
2. ХАДЖИЕВ, Кристиян, 2014. *Основи на управлението*. София: НБУ, Тема 7
3. BROWN Terrence E., Ulijn Jan, 2004. *Innovation, Entrepreneurship and Culture The Interaction Between Technology, Progress and Economic Growth*, ISBN 1 84376 346 X
4. DUBINA Igor, Carayannis Elias, 2016, *Creativity, Innovation, and Entrepreneurship Across Cultures Theory and Practices*, ISSN 2197-5698, ISSN 2197-5701 (electronic)
5. MITEVA Ani, 2020, *The Complete Guide to LinkedIn Advertising: 100% Practical Kindle Edition*, ASIN : B0872G9NGC
6. PERIS-ORTIZ M., Rainiero Cabrera-Flores M., Serrano-Santoyo A., 2019 *Cultural and Creative Industries A Path to Entrepreneurship and Innovation*, ISSN 2197-5698 ISSN 2197-5701 (electronic)

### ИНТЕРНЕТ-БАЗИРАНИ ИЗТОЧНИЦИ

1. „Сторител“, официален сайт, [онлайн]. [прегледан 06 ноември 2022]. Достъпен на: <https://www.storytel.com/bg/bg/за-storytel> [„Storytel“ [online]. [прегледан 06 март 2020]. Достъпен на: <https://www.storytel.com/bg/bg/за-storytel>
2. „Digitalartculture.com“, с демо версия на сайт на дигиталната платформа, [онлайн]. [прегледан 06 ноември 2022]. Достъпен на: <https://digitalartculturebg.web.app/> [„digitalartculture.com“, demo, [online]. [прегледан 06 март 2020]. Достъпен на: <https://digitalartculturebg.web.app/>

### На латиница

1. Pereira, Daniel, 2023 Youtube Business Model, [online]. [viewed 3 March 2023]. Available from: <https://businessmodelanalyst.com/youtube-business-model/>
2. Pereira, Daniel, 2023 LinkedIn Business Model, [online]. [viewed 3 March 2023]. Available from: <https://businessmodelanalyst.com/linkedin-business-model/>
3. Pereira, Daniel, 2023 Netflix Business Model, [online]. [viewed 19 March 2023]. Available from: <https://businessmodelanalyst.com/netflix-business-model/>

## 21<sup>ST</sup> CENTURY FLUTE REPERTOIRE COMPARISON: BARDH DUBOVCI AND IAN CLARKE

ZANË ABAZI<sup>1</sup>

## СРАВНЕНИЕ НА ФЛЕЙТОВИЯ РЕПЕРТОАР ОТ 21-ВИ ВЕК: БАРД ДУБОВЦИ И ИЪН КЛАРК

ЗАНЕ АБАЗИ<sup>2</sup>

**Abstract.** Many composers are attempting to express an idea or tell a story through music in the twenty-first century by using new and extended techniques. Since the beginning of the 20th century, these approaches have been a staple of every composer's repertory. However, in Kosovo, the usage of extended techniques has developed quickly during the past 50 years, and that is why I chose to analyze this rapid development in my PhD thesis with the title „FLUTE REPERTORY BY EMERGING KOSOVO COMPOSERS. A PARALLEL WITH THE EUROPEAN FLUTE REPERTORY OF THE 21 CENTURY“. The research paper, in which Bardh Dubovci, a Kosovar composer, and Ian Clarke, a British composer, are being compared in order to comprehend better how those techniques were used to tell a story or an idea, is related to my PhD thesis. The method used in this paper is comparative, with which I will arrive at a conclusion, regarding the

---

<sup>1</sup> **Zanë Abazi** – Ph.D student at the New Bulgarian University, Research Supervisors Prof. Yavor Konov, Doctor of Science, and Prof. Dr. Luisa Sello, Department of music; e-mail: abazizane flute@gmail.com

<sup>2</sup> **Зане Абази** – докторант в Нов български университет, научни ръководители проф. д-р Явор Конов и проф. д-р Луиза Село, департамент „Музика“; e-mail: abazizane flute@gmail.com

intention of the two chosen composers in the use of extended techniques.

**Keywords:** Extended Techniques, Comparison, Development, Bardh Dubovci, Ian Clarke, 21st century flute repertoire, Intention

**Резюме.** През XXI век много композитори изразяват идеи или разказват истории чрез музика, като използват нови и разширени техники. От началото на XX век тези подходи са основна част от репертоара на всеки композитор. В Косово, обаче, използването на тези разширени техники става основно едва през последните 50 години. Затова избрах да анализирам в моята докторска дисертация със заглавие „Съвременни пиеси за флейта от млади косовски композитори. паралел с европейския флейтов репертоар в XXI век“ този бърз подем. Свързано с моята докторска дисертация е и това изследване в което са сравнени Бард Дубовци, косовски композитор, и Иън Кларк, британски композитор, с цел да се разбере по-добре как тези техники са използвани за разказване на музикална история или музикална идея. Методът, използван в тази статия, е сравнителен, с който ще стигна до заключение относно намерението на двамата избрани композитори да използват разширени техники при изпълнението на флейта.

**Ключови думи:** Разширени техники, сравнение, развитие, Bardh Dubovci, Ian Clarke, репертоар за флейта от XXI век, намерение

## INTRODUCTION

The examination and comparison of two solo flute pieces, such as „Zoom tube“ by Ian Clarke and „ТАН“ by Bardh Dubovci, are the main topics of this essay. This is part of my PhD thesis at the New Bulgarian University in the music department – Flute performance, with Prof. Dr. Luisa Sello as my mentor and the title „The flute repertoire of the emerging Kosovar composers compared to the 21st century composers in

the world,“ a thesis that focuses particularly on the 21st century Kosovar composers and their rapid development, given that in Kosovo the first flute piece was produced in the middle of the 20th century. Since then, there has been a significant advancement in style, compositional strategies, and the application of extended techniques. This thesis was the focus of my PhD research since we wanted to learn more about what transpired, particularly in the twenty-first century, regarding the development and evolution of Kosovar composers.

The works that we are analyzing in this research paper were composed at different times and in diverse styles, but they have a common use of the flute and interpretive developments from the era in which they were composed. The comparative method was used to identify the differences and similarities between the composers and these two particular compositions, not only in terms of the compositional styles’ general characteristics, the works’ structures, and the notation, but also in terms of how the flute was employed to convey a particular style or storytelling.

## **FROM COMPOSERS TO THEIR COMPOSITIONS**

Being a flutist, Ian Clarke is well familiar with the flute’s nature and its technical opportunities in particular. As a result, when it comes to composition, he has mostly concentrated on pieces that feature the flute instrument. In order to express his ideas, the composer has combined all these musical inspirations from many genres with more advanced techniques, much as he did in the piece „Zoom tube“. While drawing inspiration from composers like Karlheinz Stockhausen and Robert Dick, this composition aims to showcase the hues of blues and rock.

On the other side, Bardh Dubovci is a composer who has chosen to use the avant-garde compositional style in his most recent pieces to express his ideas. Because the works also deal with visual art, their notation is closely related to their message. Having stated that, we comprehend the composer’s attempt to tell a story through music, using a variety of advanced techniques.

## OVERVIEW OF THE CONTENT OF THE WORKS

A work with rhythmic blues influences called „Zoom Tube“ uses a variety of extended techniques to accomplish its goals.<sup>3</sup> This composition was also influenced by South American flute playing, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson, and Stockhausen, as the composer further explains on his official website.

Even though it uses particular stylistic and technical composition methods, „TAH“ was written with the intention of telling a tale. This solo piece is based on Ted Chiang’s science fiction story „Story of your life,“ and it addresses species with many languages and methods of communication, just like the story does.

*The story revolves around a renowned linguist and how she makes a breakthrough in communicating with the aliens that have landed all over the world in massive spaceships.*

*...This story brings the debate of free will and determinism to the fore. The portrayal could not have been any more gripping and profound than it is. The story shines in its intellect and humaneness.<sup>4</sup>*

## SIMILARITIES AND DIFFERENCES IN THE USE OF EXTENDED TECHNIQUES

I’ll start by looking at how the techniques appear similar, but we’ll see that they serve quite distinct purposes, portray very different things, and play very different roles in the work’s overall content. We will examine the parallels and discrepancies between the two works by two composers with diverse educational and cultural backgrounds<sup>5</sup>.

In the first composition by Dubovci, the flute was employed in a more avant-garde manner of interpretation, whereas in the piece by

---

<sup>3</sup> Ian Clarke, 2022, *Ian Clarke flutist/composer*, accessed 02 October 2022, <<https://ianclarke.net/publications/solo-flute/zoom-tube/>>.

<sup>4</sup> <<https://friendsofwords.com/2020/04/16/story-of-your-life-ted-chiang-summary-plot-analysis-review/>>

<sup>5</sup> Dubovci’s training in only serious classical music, his proficiency on the piano and trombone, his understanding of the flute as an instrument and how it works, and Clarke’s training on the flute—along with his knowledge of other musical genres besides classical music, such as jazz, blues, and rock—and how those influences affected his compositions.

Clarke, the flute was used in a more melodic manner.

If we examine the extended techniques used in the Clarkes piece and compare it to other works composed at the same time, we can see innovation in the way in which the expression through the flute is treated, as well as the blending of classical contemporary music with other genres. He is also one of the first composers to use multiphonics on the flute.

The expanded techniques they used in their pieces will be further examined and highlighted.

The air that is blown over the embouchure hole creates **the aeolian sound**, which is an air sound. Only the beginning of „Zoom Tube“ applies this technique, which has motion and a gradual rising with glissando. Aeolian sound is implemented as an entry in „TAH“ as well, linking with other methods that aid in dynamic lifting. This approach has been written in a variety of ways by composers as well. While Dubovci uses the Greek letter alpha, Clarke applies the usual symbol used to represent this technique.



Figure 1 Introduction to the „Zoom Tube“.

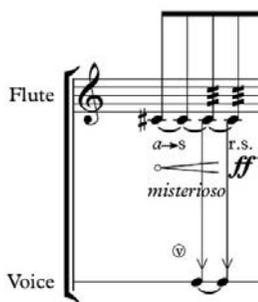


Figure 2. Introduction to the „TAH“.

The sounds that are now established in contemporary music today – **the microtones** – represent the sound between the semitones. These are employed in both works for various effects, at various locations, and in combination with other effects.

On Dubovci's composition, this technique creates some kind of glissando in the flute and blends it with glissando singing, although in a different direction (fig. 3).

Although these microtones in Clarke's composition are not slured, they produce the glissando effect, with articulation such as chew, ke, or ka – cha and combined with the aeolian sound (fig. 4).

*In contemporary flute literature, microtonality is calculatedly employed; performing the pitches precisely necessitates an extension of current fingering.<sup>6</sup>*

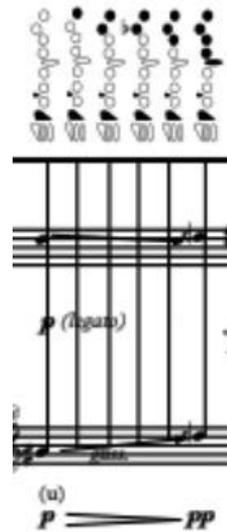


Figure 3.  
A section „TAH“

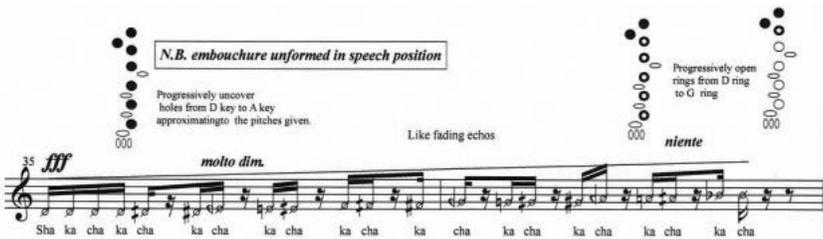


Figure 4 Microtones combined with the aeolian sound creating the glissando in „Zoom Tube“ bar 35

An extended technique known as **multiphonics** has been developed since the 1960s and is a fundamental part of today's flute contemporary repertoire. This technique can be employed alone or in combination with

<sup>6</sup> The Techniques of Flute Playing / Carin Levine / Christina Mitropoulos – Bott/Baerenreiter p. 48

others, such as singing and playing, flutter tonguing, infrequently with an aeolian sound, etc.

In the progressive section of „Zoom Tube,“ we notice a little more utilization of the Multiphonics in the B section (fig. 3), but it also appears in the A section, both by itself and in combination with the singing, playing, and aeolian sound (fig. 4).

*Zoom Tube exploits the combination multiphonics with aspects of singing and playing to great effect*<sup>7</sup>



Figure 3 The progressive part of the „Zoom Tube“ bar 51-56



Figure 4 Multiphonics combined with singing and playing, and aeolian sound bar 13-14

<sup>7</sup> Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide by Shelly L. Monier University of Nebraska at Lincoln, p. 35

In „TAH“ we find four places in the whole piece that the multiphonics are used, whereas in the two places he used the multiphonic with c e and c and each of them are tuned a quarter tone higher than normal. Producing this chord is possible with a breath attack as it is written in the piece (fig. 5). The other two chords(intervals) are half sharp e and c sharp and the immediate octave of the two a tones (fig. 6).

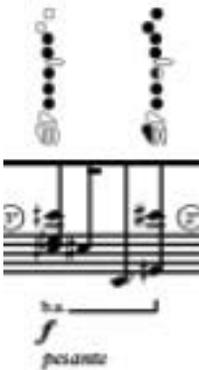


Figure 5 Producing of the multiphonics with breath attack, A section, „TAH“

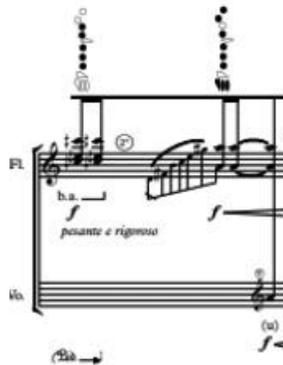


Figure 6 Producing of the multiphonics with breath attack, B section, „TAH“

**Singing and playing** is the act of singing while playing the flute and this technique we find in the two pieces.

In Dubovci's piece we find the singing effect combined with the flute sound, not in the same musical line as the flute (fig. 7), but as a support phrase of the flute sound, and almost always going contrary to the flute intonation.

While in the Clarkes piece we find almost every time the sound and the voice singing and sounding the same musical line in the same or other octaves (fig. 8), with the exception of the two places that are at the end of the A part and B part (fig. 9, 9.1)

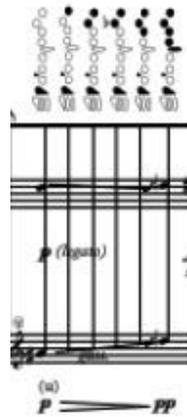


Figure 7 „TAH“  
A section



Figure 8 „Zoom Tube“Singing and playing bar 15-18

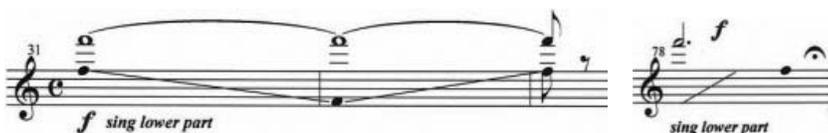


Figure 9 „Zoom Tube“Singing and Playing bar 31-33

Figure 9.1 bar 78

The tempo in the Clarke's piece is 84 bpm andante and the Dubovci's piece is largo. Even though these two tempos belong to the slower rhythms, the idea of that inside the pieces varies, because in „TAH“ the measurement of the tempo is the second itself. Not only the

second as it is but the idea of the seconds in the performers mind while performing, so various performers playing the piece results at different tempos (fig. 10).

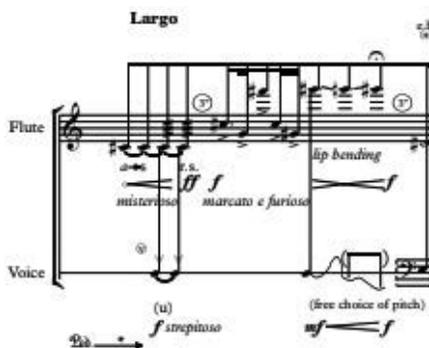


Figure 10 „TAH“ Introduction

In the Clarke piece we have the measures and the tempo 84 bpm given, so we have a much more standard style of composing regarding tempo (fig. 11).

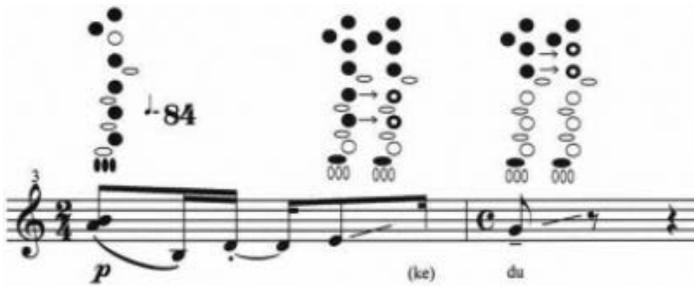


Figure 11 „Zoom Tube“ bar 3

As you see in „TAH“ (fig. 10) the little circles with the numbers within them represent the number of seconds a performer should rest, also one second represents the eighth note.

**The frullato melting into a roar sound in Dubovci’s piece** is used with the idea of telling the entrance of the story itself so it lies in the beginning (fig. 12). This technique is only used while increasing the volume or if one should play from roar to frullato, decreasing the volume, and it is represented throughout the whole piece (fig. 13)

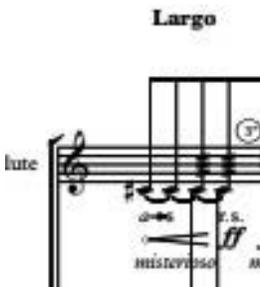


Figure 12 „TAH“ Introduction

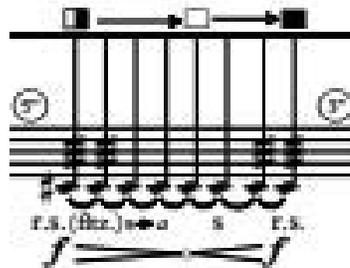


Figure 13 „TAH“ A section

**Key clicks** is a percussive effect and we see it throughout the piece „TAH“ with rhythm accelerando (fig. 14) and rallentando (fig. 15), and it is a significant part of the beginning and ending phrase of the piece. These key clicks are also used with the embouchure hole closed creating the almost one octave lower sounds (fig. 16).

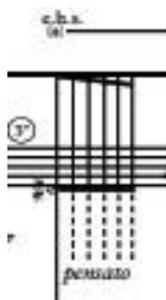
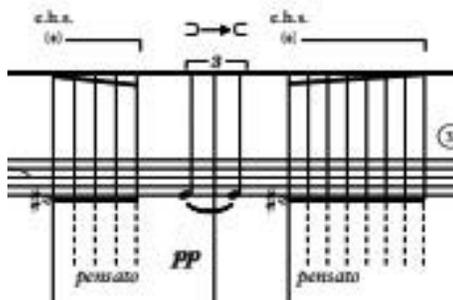


Figure 14 „TAH“  
A section Figure



15 „TAH“ A1 section



Figure 16 „TAH“  
The end of the  
B section

To get the idea of „grooving“ Clarke in his piece „Zoom Tube“ did put a percussive technique produced with the articulation ka, cha (fig. 17), an effect used in the whole piece.



Figure 17 „Zoom Tube“ bar 36

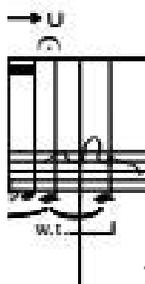


Figure 18  
„TAH“  
Whistle  
Tones A1  
section

**An example of the Whistle tones** we find in the piece „TAH“ by Dubovci where he composed them in the low c sharp of the flute (fig. 18) and from that you can get the c sharp major chord whistle tones with the 7th and it is written in that way that no whistle tone can stay longer than the other, and as a performer one should try to create as many as possible in such short time.

## THE SCREAMING AND THE SINGING

It was rarely used before, but in the „Zoom Tube“ at the peak of the piece we find the word „YOW“ which we find as a final statement after the excitement of the notes going upwards in quarter tones until that moment (fig. 19), so everything leads to that interjection, that is produced only by the voice of the performer (fig. 20).

However, he now includes a loud, robust vocal „YOW“ that represents the release of excitement that has been building in both the performer and music. This should be made with great force with the voice.<sup>8</sup>

Figure 19 „Zoom Tube“ bar 76-77

Figure 20 „Zoom Tube“ bar 78

<sup>8</sup> Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide / Shelly L. Monier University of Nebraska at Lincoln, p.44

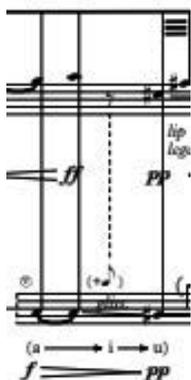


Figure 21 „TAH“  
B section

Also rarely found in pieces, is the singing without the flute sound and in „THAT“ we find that technique in the middle of the two sounds produced by flute and as a connection between them, creating altogether a unique sound (fig. 21).

As you can see in Figure 21 the singing is in the lower line with the vowels a, i, u, and the exact notes that the performer should sing.

**The sustain pedal in the piano while performing „TAH“** is the most interesting effect of the piece and it is what creates the whole atmosphere in it. To include this crucial effect of the piece, one must play near the piano with an open lid, and the sustain pedal in the piano should always be depressed. Since the piano strings are free, they resonate and create sounds with every flute sound or voice that resonates with it, whilst creating chords that correspond to one or more notes.

*Sympathetic vibration is a physical phenomenon where a vibrating body that is initially at rest responds to another vibration in vicinity.*<sup>9</sup>

## CONCLUSION

From the 20th century composers began their journey into exploring the instrument of flute and its possibilities to perform in different ways, therefore the extended techniques were established as a part of most composers' works worldwide, because it allowed them to express more into their compositions. Now with the mechanism of today's flute it is possible to achieve playing every extended technique there is, but also for the composers it is easier to express an idea of them or to tell a story through their works. Since in today's times there are so many possibilities of expression through sounds and effects in the instrument of the flute, the difference between composers is mostly distinguished

<sup>9</sup> Sympathetic vibration in a piano / Jin Jack TAN, Armin KOHLRAUSCH, Maarten HORNIKX / Proceedings of the 23rd International Congress of Acoustics / pg. 1

in their purpose and way of using all these possibilities to express their music, and we are going to achieve this comparison of the two chosen composers with their pieces, in the next lines.

With all the details laid about the techniques used in the pieces we can say that, even if these two composers belong to the same period in general, are nothing alike regarding the intention of them in the use of extended techniques.

We have the piece „TAH“ by Bardh Dubovci, a piece that is quite complex and in it we can see many extended techniques used for only one purpose, to tell a story in the most detailed way. For one we have the combination of microtones and voice telling us about the ships and that combination creates an almost impossible resemblance with the sound of a ship. And every other detail and technique is thought out in detail creating this piece as a whole, that even if you do not know the story, you can get the idea of everything happening only by listening to it. On the other hand we have the piece „Zoom Tube“ by Ian Clarke, one that looks complex but can be played easier than it looks. Maybe this is because Clarke was a flutist himself and knew about every position of fingers and embouchure and its difficulties.

This piece was composed as a dedication to his wife, with the idea that the flute can groove like a rock guitarist can. So he just wanted to show to the people that you can play other genres with the flute too and be great at it. Also this piece heard from a person who is not directly involved in music, sounds really groovy and fun to play.

Based on this research, we can say that Kosovar composers, when compared to other composers, had a really rapid development in compositional style, the use of extended techniques, and somehow they attained today's world composers level of composing, despite having no classical music heritage and a poor educational background regarding classical music.

## REFERENCES:

- Bardh Dubovci. TAH – They are here. *Youtube.com* [online]. [viewed 25 September 2023]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=AHKNg0oqOTs>
- CLARKE, Ian, 1999/2000. *Zoom Tube*.
- DUBOVCI, Bardh, 2020. *TAH (They Are Here)*.
- Ian Clarke (b. 1964): *Zoom Tube (1999)*. *Youtube.com* [online]. [viewed 25 September 2023]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=GA3Ri2maYpo>
- Ian Clarke flautist/composer* [online]. [viewed 25 September 2023]. Available from: <https://ianclarke.net/publications/solo-flute/zoom-tube/>
- LEVINE, Carin and Christina MITROPOULOS-BOTT, 2022. *The Techniques of Flute Playing*. Germany: Bärenreiter. ISBN 978-376-181-595-3.
- MONIER, Shelly L., 2010. *Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide*. [Doctoral Dissertation]. University of Nebraska at Lincoln.
- Story of Your Life by Ted Chiang: Summary and Review. *Friends of Words* [online]. April 16, 2020 [viewed 25 September 2023]. Available from: <https://friendsofwords.com/2020/04/16/story-of-your-life-ted-chiang-summary-plot-analysis-review/>
- TAN, Jin Jack, Armin KOHLRAUSCH, and Maarten HORNIKX, 2019. Sympathetic vibration in a piano. In: OCHMANN, M., M. VORLANDER, & J. FELS, eds. *Proceedings of the ICA 2019 and EAA EUROREGIO 23rd International Congress on Acoustics, integrating 4th EAA Euroregio 2019*. International Commission for Acoustics (ICA), pp. 7534-7541. ISBN 978-393-929-615-7.

## ЕТАПИ НА КОГНИТИВНОТО И МУЗИКАЛНОТО РАЗВИТИЕ. ПАРАЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

ЦВЕТЕЛИНА СПАСОВА<sup>1</sup>

### STAGES OF COGNITIVE AND MUSICAL DEVELOPMENT. PARALLELS AND INTERACTION

TSVETELINA SPASOVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Обектът, който анализирам в научния си доклад, са дейностите, отговарящи за интелектуалното и личностното развитие на учениците в общообразователната система. Предмет на разглеждане е в частност музикалната дейност като всестранно приложим елемент. Чрез анализ на общоприети теории и научно изследвани процеси, ще защита тезата, че музикалната дейност изисква и усъвършенства всички видове умения, използвани и необходими в живота. Това от своя страна поставя задачата тя да бъде реабилитирана не само като равностойна, а дори като приоритетна в модела на образователната система.

**Ключови думи:** интелект, музика, педагогика

**Summary.** In my research paper, I examine the activities responsible for the intellectual and personal development of students in the general education system. In particular, musical activity is examined as a universal element. Through the analysis

<sup>1</sup> Цветелина Спасова е докторант и преподавател в департамент „Музика“ в НБУ; e-mail: cspasova@nbu.bg

<sup>2</sup> Tsvetelina Spasova, PhD student and teacher at New Bulgarian University – NBU; e-mail: cspasova@nbu.bg

of commonly accepted theories and scientifically researched processes, I will defend the thesis that musical activity requires and improves all kinds of skills used and required in life. This, in turn, poses the task of rehabilitating music as not only an equal, but even a priority subject in the model of the educational system.

**Keywords:** intelligence, music, education

В днешната общообразователна програма музиката не е счистана за приоритетна сфера. Много повече в обучението се набляга на т. нар. „точни науки“ с цел да се развива математико-логическата мисъл на учениците. Защо обаче изключваме тези умения да бъдат усъвършенствани чрез заниманията с музика? Именно този проблем ще засегна, защитавайки тезата, че музикалните занимания изискват и подобряват всички видове умения, използвани в образователната сфера и в живота. Това от своя страна прави обучението по музика изключително важно за изграждането на феномена интелигентност. В защита на твърдението си, ще разгледам въпроси относно що е интелигентност, как етапите на формиране на музикалния слух се свързват паралелно с етапите на когнитивното развитие и как сферите на интелигентността се проявяват в различните музикални дейности. За целта ще се позова на периодизирането в етапите на когнитивно развитие от книгата „Музиката и интелектът“ на проф. Пенка Минчева (1935-2020) [Минчева 1994], след което ще се обърна към теория на психолога Хауърд Гарднър относно „множествената интелигентност“ и ще направя паралел между тези категоризации и тяхното проявление в музикалната практика.

Според теорията за етапите на когнитивно развитие на Жан Пиаже<sup>3</sup> в периода от раждането до втората си година, по време на сензомоторния стадий на когнитивно развитие, детето започва да възпроизвежда реч под формата на кратки изречения, включващи само най-важните смислови елементи – т.нар. телеграфна реч. Па-

---

<sup>3</sup> *Jean Piaget* (1896-1980) е швейцарски биолог, психолог, логик и философ. [Wikipedia 2023]

ралелно с това, по време на първия стадий на музикално развитие, в съзнанието на децата се формират трайно представи за темброви, динамични и ритмични характеристики на звука; представи за интонационни формули с конкретно, понятно за детето емоционално-смыслово съдържание; представи за кратки музикално-интонационни ядра, които стават основа за формиране и развитие на мелодичния слух; представи за кратки, характерни звукосъчетания от говорната интонация, на основата на които детето, подражавайки, постепенно овладява речта. Именно благодарение на основата на тези слухово-двигателни схеми децата изграждат понятийно-символна система. [Минчева 1994, с. 40]

От 2- до 7-годишна възраст, по време на предоперационалния стадий на когнитивно развитие детето започва да използва езика и да си представя предметите чрез образи и думи. В края на периода детето започва да използва числови понятия и понятия за запазване. Едновременно с тези умения, през втория етап от развитието на музикалния слух, детето придобива способността да възприема диференцирано височината на тона; Това възприемане се осъществява независимо от тембъра, което позволява проследяване на мелодическата линия като поредица от различни височинни тонове. В паметта на детето се затвърждават трайно определени стереотипи-клишета, които благоприятстват всяко ново възприемане на мелодия по отношение на метрични форми. Развива се гласово-двигателният апарат до степен, която в този период позволява на детето да възпроизвежда с глас подражателно кратки мелодически построения. Задълбочава се способността на детето от първия етап да осъзнава по-диференцирано и да реагира на емоционално-смысловото съдържание на достъпни вокални образци. [Минчева 1994, с. 43]

От 7- до 12-годишна възраст, по време на стадия на конкретните операции, детето вече може да класифицира предметите по дадено измерение (напр. размер, тегло и др.). Също така се появява т. нар. децентрация (способност за мислене за повече от 1 нещо едновременно). Паралелно с това, по време на третия етап на музикално развитие, у детето се затвърждава представата за пространство и време и неговите взаимосвързани компоненти – ритъм,

метрум и темпо. Ритъмът от своя страна би могъл да се използва за наблюдаване и съпоставяне на различни по времетраене моменти. Възприемайки, а по-късно и възпроизвеждайки мелодия, детето отрано осъзнава именно и чрез тази дейност реалното протичане на времето. Възпроизвеждането на мелодия се осъществява върху основата на диференцирано възприемане на времетраенето и височината на тона. У детето се формира по-голяма подвижност, бързина и динамичност на процесите, свързани с музикалната памет. [Минчева 1994, с. 49]

Над 12-годишна възраст, по време на стадия на формалните операции, детето притежава способност да мисли чрез поредица от стъпки, при което е възможно да се обърнат стъпките в умствен план и да се върнат в изходно състояние. Също така то става способно да отдели елементите на един проблем и систематично да проучва всички възможни решения. Успоредно с това, по време на четвъртия етап на музикално развитие детето осъзнава елементите на музикалната реч като цялостна система и в съподчиненост. По време на този период абстрактно-логическото мислене се разгръща върху основата на логическите форми – понятия и съждения, овладени от децата в предходните етапи и утвърждаване на висшата форма на логическо мислене – умозаключението. [Минчева 1994, с. 58]

Ключов елемент за връзката между когнитивните процеси и музикалната дейност е феноменът интелигентност. Според теорията на Хауърд Гарднър<sup>4</sup> за множествената интелигентност, тя бива диференцирана в осем различни категории:

- 1) езикова интелигентност,
- 2) логико-математическа интелигентност,
- 3) пространствена интелигентност,
- 4) музикална интелигентност,
- 5) телесна-кинестетична интелигентност,
- 6) междуличностна интелигентност,
- 7) вътрешноличностна интелигентност,
- 8) натуралистична интелигентност.

---

<sup>4</sup> Howard Gardner (1943) е американски психолог, известен със своята теория за множествената интелигентност, критика на единната концепция за интелигентност. (Wikipedia 2023)

Гарднър счита всяка от тези категории за самостоятелна, а не за част от цялото [Стърнбърг 2014, с. 201]. Той свързва различните видове интелигентност с различните центрове в мозъка. Както виждаме, той е поставил музикалната интелигентност като отделен вид интелигентност, необвързан с останалите видове. Аз обаче не бих се съгласила с неговата теория. По мое мнение, ако се вгледаме в уменията, които изисква музикалното изпълнение, ще открием дейности, свързани с всички останали области. Следва да разгледаме примери за проявление на различните видове интелигентност от теорията на Гарднър, като изключим музиката като частна такава и я поставим в ролята на обобщаваща.

Следва да съпоставя конкретни музикални дейности, в които се проявяват различните видове интелигентност:

- 1) езикова интелигентност – проявява се в разчитането на нотния текст като форма на музикален език; изпълнението на песен на чужд език; вникване в семантиката на думите при изграждане на емоционалната атмосфера на творбата;
- 2) логико-математическа интелигентност – проявява се в анализирането на отделните елементи на музикалната творба и тяхната взаимовръзка (мелодия, хармония, ритъм); в логико-математическите принципи на полифонията, хармонията, додекафонията и други форми на музикална организация; в организацията на музикалната фраза като последователност от моменти;
- 3) пространствена интелигентност – проявява се в принципите на височинната организация на тоновете, също така в метроритмическата организация – за всеки тон има определено място във времето;
- 4) телесна-кинестетична интелигентност – проявява се при координацията на двигателни процеси по време на свиренето на инструмент (важи за всички инструменти без изключение – дори човешкият глас като инструмент изисква координация на процесите – дишане, употреба на резонатори, артикулация и др.);
- 5) междуличностна интелигентност – проявява се в акта на музикалното изпълнение, „съпреживяването“ на музиката

заедно с околните;

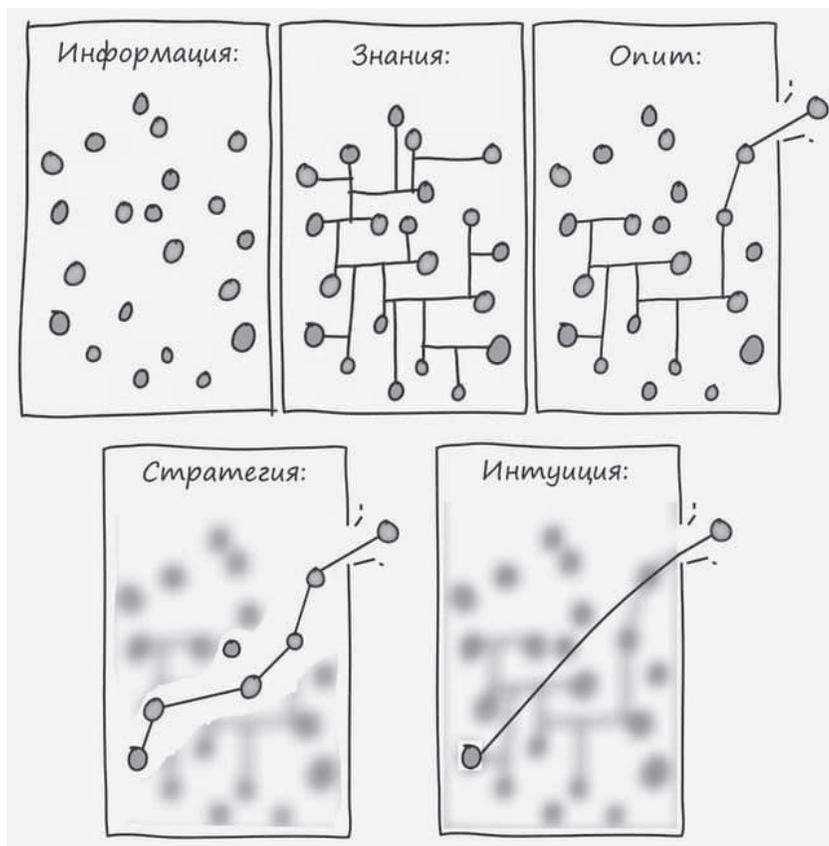
- б) вътрешноличностна интелигентност – проявява се чрез осмислянето на житейските ситуации и проблеми, от които музикалните творби са вдъхновени; създаването на естетически критерии;
- 7) натуралистична интелигентност – проявява се чрез взаимовръзката между цикличността на природните феномени и цикличността във формите на музикалната творба.

С оглед на тези аргументи, бих заключила, че посредством музикалната дейност се осъществява взаимовръзка между процесите, които формират интелигентността. Освен това те се осъществяват едновременно в акта на музикалното изпълнение.

Нови изследвания, използващи електрофизиологични подходи в опитите да обяснят феномена интелигентност, установяват връзка между по-високата ефективност на коровата дейност и по-високия коефициент на интелигентност. [Neubauer & Fink 2005] Личо аз смятам, че в музикалните дейности (например при свиренето на пиано) също можем да открием такъв тип засилена координация между мозъчни центрове в различните полукълба (в дадения пример за лява и дясна ръка), която се обуславя именно от тази мозъчна ефективност. Дали обаче интелектът влияе на физиологичните промени или обратното, или и двете са свързани с трети фактор, не е установено. Затова и тези теории се приемат за относителни.

Една от критиките, които проф. Пенка Минчева очертава в книгата си „Музиката и интелектът“ [Минчева 1994] относно проблема за интелигентността е, че повече се набляга на нейните проявления, отколкото на същността на феномена. Тъй като вече анализирахме проявленията на интелекта във всички музикални дейности, можем да затвърдим и обратната връзка – чрез практикуване на музиката откъм нейната практическа и теоретична страна ние обхващаме целия спектър на мозъчна дейност, която е основополагаща и за житейските ни умения. В този смисъл в мозъка се създават тези „преки пътища“, които ни позволяват да стигнем до решение на дадените проблеми бързо и ефективно. (Приложение 1 [Малафеев 2016])

Приложение 1



## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- ВИГОТСКИ, Лев, Алексей ЛЕОНТИЕВ и Крюстьо ГОРАНОВ, 1978. *Психология на изкуството: Сборник*. София: Наука и изкуство. [VIGOTSKI, Lev, Aleksey LEONTIEV i Kruystyo GORANOV, 1978. *Psihologia na izkustvoto: Sbornik*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- МАЛАФЕЕВ, Антон, 2016. Что важнее: Информация, Знания, Опыт, Стратегия или Интуиция? *Взгляд* [онлайн]. [прегледан 28.09.2023]. Достъпен на: <https://www.newpointdeviue.com/mag-ru/informatsiya-znaniya-opyt-strategiya-intuitsiya/> [MALAFEEV, Anton, 2016. *Сhto vazhnee: Informatsia, Znania, Opyt, Strategia ili Intuitsia? Vzglyad* [onlayn]. [pregledan 28.09.2023]. Dostapen na: <https://www.newpointdeviue.com/mag-ru/informatsiya-znaniya-opyt-strategiya-intuitsiya/>]
- МИНЧЕВА, Пенка, 1994. *Музиката и интелектът*. София: УИ „Климент Охридски“. [MINCHEVA, Penka, 1994. *Muzikata i intelektat*. Sofia: UI „Kliment Ohridski“.]
- СТЪРНБЪРГ, Робърт, 2014. *Педагогическа психология*. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-152-355-9. [Starnbarg, Robart, 2014. *Pedagogicheska psihologia*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-619-152-355-9.]
- FINK, A., and A. C. NEUBAUER, 2005. Individual differences in time estimation related to cognitive ability, speed of information processing and working memory. *Intelligence* [online]. vol. 33(1), pp. 5-26 [viewed 28 September 2023]. Available from: <https://doi.org/10.1016/j.intell.2004.09.001>

## ПИЕСАТА „ЧУДО“ НА ИВАН РАДОЕВ: ПОДСТЪПИ КЪМ АБСУРДИЗМА ЗАД „ЖЕЛЯЗНАТА ЗАВЕСА“

ВАНЯ ПЕТКОВА<sup>1</sup>

### THE PLAY „MIRACLE“ BY IVAN RADOEV: APPROACHING THE ABSURDISM BEHIND THE „IRON CURTAIN“

VANYA PETKOVA<sup>2</sup>

**Резюме.** Статията разглежда пиесата „Чудо“ на Иван Радоев, засягайки три ключови аспекта: на първо място, как тя се полага в драматургичната линия на Радоев и в тази на българската комедиография от периода на социализма; второ – какви са нейните допирни точки с т.нар. „източноевропейски абсурдизъм“, понятие, което също отчасти бива проблематизирано; и трето – какъв е сценичният живот на пиесата, която е поставена за пръв път от Леон Даниел в театър „Българска армия“ почти десет години след написването ѝ.

**Ключови думи:** Иван Радоев, комедия, абсурдизъм, Леон Даниел

**Abstract.** The paper focuses on the play „Miracle“ [Chudo] by Ivan Radoev, considering three main points: first, how it fits into Radoev’s dramaturgical model and that one of the Bulgarian

<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 Ph.D. student at the Theatre Department of New Bulgarian University with Research Supervisor Prof. Violeta Detcheva, D.Sc.; e-mail: vanyapet@gmail.com

comediography from the Socialist period; second, what are its points of contact with the so-called „Eastern European Absurdism”, a concept that is partly problematized as well; and third – what is the stage life of the play, originally staged by Leon Daniel in the Theatre Bulgarian Army almost ten years after it was written.

**Keywords:** Ivan Radoev, Comedy, Absurdism, Leon Daniel

В книгата си „Шегите и тяхната връзка с несъзнаваното“ [Freud, 1990] Фройд разглежда връзката между наивното и шегата, описвайки следната илюстративна ситуация: брат и сестра, дванадесетгодишно момиче и десетгодишно момче, играят съчинена от тях театрална пиеса в две действия пред публика, състояща се от техни близки и роднини. В първо действие те са в образите на беден рибар и неговата почтена жена, които споделят един на друг тъгата си, че живеят оскъдно и бедно. Съпругът решава да замине на далечно плаване, за да припечели повече, двамата прочувствено се сбогуват и завесата пада. Второто действие пренася публиката няколко години по-късно: мъжът се завръща със солидно състояние, което носи в огромна чанта, жена му го посреща на прага на дома им, като му заявява гордо, че и тя не е бездействала. След което му отваря вратата към една от стаите, където на пода „спят“ дванадесет кукли. В този момент от второ действие, казва Фройд, децата биват смутени от избухналия неистов смях на възрастните в публиката, който те не проумяват. От какво е предизвикан този смях, пита Фройд: отговорът е, че за младите театрали причинно-следствената връзка между появата на децата и тяхното отглеждане не е ясна, в този смисъл появата на „бащата“ на невръстните „дванадесет деца“ след няколкогодишно отсъствие фабулно за тях е съвсем закономерна. Онова, което авторите на тази театрална пиеса предизвикват, казва Фройд и то поради своето незнание (наивност), е усещането за нонсенс, за абсурд. Извън примера за това как можем да видим произвеждането на абсурдното, тази описана от Фройд ситуация служи и на изследователката на чешкия театър Маркета Станкевич [Stankiewicz, 1972] да формулира още в нача-

лото на 70-те години един важен въпрос, стоящ пред изследването на абсурдизма и най-вече пред поделянето му на „източноевропейски“ и „западноевропейски“. Какво се случва, пита тя, когато една и съща пиеса, да речем „Танго“ на Мрожек или „В очакване на Годо“ на Бекет, бъде поставена в различния контекст от двете страни на „желязната завеса“, какви метаморфози предизвиква средата „тук“ и средата „там“. И ако вземем повод от разсъждението ѝ, за да продължим – кои са местата, които провокират онова пораждаване на „шегата“, за което говори в своя пример Фройд, кои са напълно неподозирани и неочаквани избухвания на смеха, за които поначало авторът е в неведение поради своята „наивност“, ако следваме отново примера на Фройд. Въпросите за контекста са важни не само с оглед на отделянето, а защо да не кажем и противопоставянето на „източноевропейския“ и „западноевропейския“ абсурдизъм, но те са изключително съществени и отнесени към българската театрална ситуация след 1989 г.

Да вземем пиесата „Чудо“ на Иван Радоев. Как тя стои в своя контекст на създаване – 1983 г., през спирането ѝ сравнително бързо от репертоарната комисия, тъй като времето на написването ѝ съвпада с „възродителния процес“, а самият драматург я определя като „жертва на конюнктурата“, която не е замислял като „смела реакция“ срещу „възродителния процес“ [Радоев, 2001, с. 125], тъй като пиесата е написана две години по-рано, до поставянето ѝ от Леон Даниел за пръв път в началото на 90-те в един различен контекст, който, освен с разместването на политическите пластове, се свързва и с превръщането на представителните имена на абсурдизма в репертоарна закономерност. И не на последно място – как „заговаря“ пиесата на Иван Радоев в началото на 90-те, когато дискурсивната среда, в която се появява в началото на 80-те, вече е изчезнала, или поне се скандира смъртта ѝ. В тази връзка, за да видим къде стои Иван Радоев с пиесата си „Чудо“, бихме могли да погледнем и към по-голямата картина на абсурдизма, разположен в периода на Студената война от двете страни на „желязната завеса“.

В известния си „Речник на театъра“ Патрис Павис дава следното определение на театралната завеса: „Завесата е материален знак за разделение между сцената и залата, преграда между гледа-

ното и гледащия, граница между това, което може да се семиотизира (да се превърне в знак), и онова, което не може (публиката). Така както клепачът предпазва окото, завесата предпазва сцената от погледите. Когато се вдигне, тя ни позволява да надникнем в скрития свят, състоящ се едновременно от показаното на сцената и от онова, което можем да „видим“ зад кулисите с мисления си взор, според израза на Хамлет, тоест на *друга сцена* (тази на фантазма). Така зад всяка завеса има друга завеса, която не може да се вдигне, защото не се признава за такава, защото е невидима, и която не толкова прикрива кулисите, колкото ни разделя от извънсценичното и следователно от *другата сцена*“ [Павис, 2002, с. 113]. Говорейки за „желязната завеса“, стояща и в заглавието на настоящия текст, можем да я прочетем не само като една от големите политически и идеологически метафори на ХХ век, но и като носеща значими референции към театралността като понятие. Оттук, поглеждайки към театъра и театралните процеси от двете страни на „завесата“ в периода на Студената война, можем да се запитаме каква е „видимостта“ и пропускливостта, доколко и на какви нива е осъществим контактът между стоящите от двете страни на „завесата“, между Изтока и Запада, ако използваме традиционната европоцентрична терминология. Както и колко плътна е тази непроницаемост на „завесата“, какви са и кои са изобретените точки на контакт, през които влиза светлина и нещо бива осветявано, и не на последно място – доколко усилието на разговора между двете страни е положено, и най-вече доколко случващото се като взаимно разбиране и опознаване попада на *същинската сцена*, за която говори Павис, и доколко е повече на онази *друга сцена* – сцената на фантазма<sup>3</sup>. Стеснявайки фокуса към абсурдизма, или театъра на абсурда, можем най-общо да кажем, че неговата емблема „В очакване на Годо“, или просто „Годо“, се превръща в парола, в дума, носеща тайно, условно значение, предназначено за размяна и разпознаване на „своите“ от „чуждите“ и обратно. Може би една от най-наситените фази на този

<sup>3</sup> Тази „сцена на фантазма“ можем да прочетем и като „мечтания, бленувания свят“ в неговото геополитическо, социално, културно, но и фантазмично измерение според изследването на Сюзан Бък-Морс, вж. [Buck-Morss, 2002].

диалог между Изтока и Запада по отношение на абсурдизма, и то изключително символно натоварена, е жестът, който Бекет прави през 1982 г. към Хавел, посещавайки му пиесата си „Катастрофа“, а Хавел, който в този момент излежава присъда в затвора за осъществяване на „подривна дейност“, година по-късно му посвещава пиесата си „Грешката“. Взаимното оглеждане, дори вглеждането един в друг, поне там, докъде то е възможно, се случва с драматурзите и въобще с театралите от двете страни на „завесата“ до самото ѝ „демантиране“ през 1989 г. Неслучайно именно през същата тази година, когато протестите заливат улиците на Прага, един от издигнатите лозунги гласи: „Годо е тук!“, а през 1965 г. черногорският драматург Миодраг Булатович пише пиесата си „Годо дойде“.

Безспорно другото събитие, което окрупнява и теоретично уплътнява рамката на този диалог, е книгата на Мартин Еслин [Esslin, 1961], в която, в началото на 60-те години на миналия век той не просто въвежда определението „театър на абсурда“, но и дава основанията за повишаването на интереса у редица изследователи, често опиращи се на неговия теоретичен инструментариум в анализите си на пиесите на определени драматурзи от т.нар. Източен блок, които биват разпознавани като принадлежащи към абсурдистката вълна. Самият Еслин в свое малко по-късно изследване [Esslin, 1970] от началото на 70-те години се спира подробно на представителите на абсурдната драма в източноевропейски контекст. Множество статии, посветени на творчеството на Хавел и Мрожек, се появяват през 70-те и 80-те години от редица изследователи, предлагащи „западната“ гледната точка към тях, която, ако се опитаме да обобщим, е поделена, но диспропорционално, между разпознаването на същностните белези на абсурдизма от западноевропейски тип (по Еслин) при тях и търсенето на мястото им в собствената им национална драматургична традиция, свързана с проявленията на абсурдното<sup>4</sup>. Дори и в далеч по-късни изследвания, като това на Милош Мистрик [Mistik, 2002], разглеждащо развитието на словашката абсурдистка драматургия, се очертават две основни посоки подобно на споменатите изследвания за Мро-

---

<sup>4</sup> Вж. напр. [Valgemaе, 1971], [Trensky, 1969].

жек и Хавел. Мистрик подчертава още в началото на книгата си, която е и първото цялостно изследване на абсурдизма в Словакия, че крайгълният камък, от който започва неговият анализ, е именно книгата на Мартин Еслин за театъра на абсурда. Книгата на Еслин безусловно е кодифициращият глас отатък „желязната завеса“, който изрича и формулира същността на абсурдната драма и „абсурдността на абсурда“, следвайки тезата за влиянието на екзистенциализма на Камю и т.н. Същевременно през последните години бяха публикувани няколко изследвания, едно от които е това на Майкъл Бенет [Bennett, 2011], което заявява намерението си да преосмисли театъра на абсурда, такъв, какъвто го познаваме от работата на Еслин, посочвайки две основни посоки за това: първата – според Бенет цитатът от Йонеско, който Еслин използва, за да дефинира абсурда, е изваден от контекста, и втората – Еслин погрешно чете Камю като екзистенциалист<sup>5</sup>. Казано накратко, тезата на Бенет е, че драмата на абсурда е „параболична“ и че онова, което задвижва тези драматургични текстове, е усилието да се произведе смисъл, а не вцепененото очакване на нищото или немеещият ужас пред безсмислието. Подобни изследвания предлагат различен и продуктивен поглед към вече втвърдилата се и донякъде самоизчерпваща се идея за абсурдизма. Връщайки се към Еслин обаче и към по-късните му текстове от края на 60-те и началото на 70-те, посветени на „източноевропейския абсурдизъм“, е нужно да открием съставителството му на сборника „Три източноевропейски пиеси“ [Three East European Plays, 1970], в който са представени за западната публика Хавел и Мрожек. Или както посочва Маркета Станкевич, в този жест на Еслин може да се види желанието му „да снабди Хавел с „паспорт“ за Запада, „издаден“ от един от водещите теоретици на театъра на абсурда“ [Stankiewicz, 1972, pp. 56–57]. Станкевич обръща внимание и на факта, че западните пиеси също се нуждаят от „паспорти“ за Източна Европа: „всъщност те се нуж-

---

<sup>5</sup> В книгата си Майкъл Бенет посочва четенето на Камю, поне от средата на 90-те години на XX век насам, не през екзистенциализма, а като „вставащ срещу екзистенциализма“, цитирайки като отправна точка на тези анализи публикуването за пръв път през 1994 г. на незавършения му роман „Първият човек“.

даят от тях въобще за да бъдат поставени там, докато „паспортите“, издавани от западните критици на пиесите от Източна Европа, служат не толкова като „пътнически документи“, колкото като „привличащи вниманието“ [Stankiewicz, 1972, p. 57]. Тук съвсем накратко можем да въведем и една особена гледна точка, по-скоро един различно позициониран глас, какъвто е този на Георги Марков, принадлежащ и на Изтока, и на Запада. В едно от своите есета, озаглавено „В очакване на Годо“: пиеса за човека и времето“, прочетено по „Дойче веле“ през 70-те, Георги Марков казва, че след като Бекет получава Нобеловата награда за литература, списание „Пламък“ му отделя две страници превод, съпроводени от „дълги оправдания на редактора защо се е наложило да се отбележи съществуването на Самюъл Бекет“ [Марков, 2014]. Любопитна в случая е позицията на Георги Марков, някак поделена между Изтока и Запада: „Повърхностни критици наричат пиесата на Бекет песимистична, когато в действителност тя няма нищо общо с понятия като песимизъм и оптимизъм, защото времето не е нито песимистично, нито оптимистично. То просто тече. Ето, че сега стигаме и до друго недоумение. „В очакване на Годо“ се смята за най-ярък и типичен представител на „абсурдния театър“. Но кое е абсурдното? Нима нещо от това, което до този момент казах, е абсурдно? Всички понятия и категории, с които пиесата работи, са реално съществуващи“ [Марков, 2014]. Гласът на Георги Марков очаквано се противопоставя на правоверните критически и идеологически позиции зад „желязната завеса“, неизменно упрекващи абсурдизма в песимизъм, но и донякъде неочаквано заема страна, идейно стояща по-близо както до представителите на „западноевропейския абсурдизъм“, така и до определени драматурзи от „източния“, която накратко гласи: представяме реално съществуващото. Формулировка, която отчетливо ще чуем и от самия Иван Радоев: „Нещата са толкова автентични, че вече са абсурдни“ [Йолова, 2001, с. 164].

Няколко думи и за гласовете зад „желязната завеса“, на които тук няма да се спираме подробно, но които имат значение, за да прояснят контекстуалната рамка, в която стои „отсамното“ разбиране за абсурдизма и в която „конюнктурно“ попада и самият Радоев. Съвсем общо тези гласове също могат да бъдат разделени в

няколко условни категории. Първата принадлежи на тези, които слабо започват да се чуват още в средата на 60-те и през 70-те години, за да се усилят далеч повече през 80-те, тях можем да видим в следната последователност: през 1965 г. излиза малка книжка преводни пиеси, носеща същото заглавие, в която на български език са преведени „В открито море“ на Мрожек и „Последната лента“<sup>6</sup> на Бекет; отново в средата на 60-те години се провеждат вътрешни обсъждания в Сатиричния театър за поставянето на Мрожек с „В открито море“, на Хавел с „Градинско увеселение“ и на Йонеско с „Носорози“ – спектакли, които не се състоят, но чието обсъждане е запазено в протоколите на театъра и което също се потвърждава от кратката бележка на Хенри Попкин за развитието на българския театър през 60-те, публикувана в *Tulane Drama Review* [Popkin, 1967, p. 49] доста снизходително на фона на иначе обширния преглед на случващото се на източноевропейската театрална сцена. Попкин обръща внимание колко „старомоден“ и „сантиментален“ е българският театър, но споменава Сатиричния театър с намерението му да включи в репертоара си Йонеско и Мрожек. Цялата тази статия е показателен фрагмент от диалога между двете страни на „желязната завеса“, в който една от кодовите думи е абсурдизмът; на 12 март 1977 г. на камерната сцена на Народния театър е премиерата на „Емигранти“ на Мрожек в режисурата на Асен Шопов, спектакъл с кратък и труден сценичен живот; през 1980 г. е преведена „В очакване на Годо“ в самостоятелна книжка от поредицата „Библиотека „Театър“; през 70-те и 80-те драматурзи като Пинтър и Олби, също разпознати от Еслин като принадлежащи към абсурдизма, се поставят на театралната сцена у нас; на 28 декември 1988 г. е премиерата на „В очакване на Годо“ на Бекет с режисьор Леон Даниел, „експериментална постановка“, както е определена от режисьора, чиято премиера, включваща само първо действие на пиесата, се състои няколко месеца по-рано в рамките на „Аполония“; през същата 1988 г. Стоян Камбарев поставя „О, щастливи дни“ на Бекет в Русенския театър; през 80-те години в „Театрален бюлетин“ са превеждат и публикуват теоретични текстове на едни от най-значимите имена

<sup>6</sup> Това е заглавието, с което се появява този първи превод.

като Гротовски, Арто, Ян Кот, като още през 1981 г. започва преводът на части от „Театър на абсурда“ на Мартин Еслин. Втората категория гласове „зад железната завеса“, в които се разчита далеч по-сериозна назидателност и втвърдяване на тона спрямо абсурдизма, са разпръснати в множеството преводни статии, публикувани в специализирания периодичен печат, сред които почти произволно, тъй като примерите са много, можем да отличим „Философия на отчаянието“ на А. Хозенпунд („Народна култура“, 1958), в която се гроят „снобизмът“, „преклонението пред западната мода и черната драматургия на Запада“, също и „Плодове на безгрижието“ („Народна култура“, 1966), която почти като ехо повтаря същите тези за интелектуалците-безделници, разменящи си „кухи фрази“ за Йонеско и т.н. Тук не бива да пропускаме да споменем и изследванията от съветски учени за българската драматургия като това на Нина Пономарева „Современная болгарская драматургия“ (1974), както и множество нейни стаии, в които, в съпоставителен план разглежда развитието на съветската и българската драматургия през едно, разбира се, централно понятие, каквото е социалистическият реализъм. Именно за вездесъщия на социалистическия реализъм като метод и за анализа на драматургичните процеси през идеята за социалния прогрес се хваща Едвард Можейко [Mozejko, 1975, р. 573], когато подлага на сериозна критика изследването на Пономарева, заявявайки, че единственият му принос е в точното представяне на заглавията на пиесите, времето на публикуването им и имената на българските драматурзи, някои от които напълно непознати за западния читател. Не на последно място, изследване като това на Нина Пономарева има пред себе си ясна идеологическа цел – да препотвърди и то от позицията на нормотворческия съветски център, безусловната принадлежност в орбитата на социалистическия реализъм както на процесите, така и на конкретни български драматурзи, сред които е и Иван Радоев<sup>7</sup>. И на трето място,

---

<sup>7</sup> По този повод Е. Можейко пише: „Някои сериозни съмнения се прокрадват около метода на изследователката. Понятието „лирическа драма“ предполага, че пред нас е формален и структурен анализ на споменатите пиеси (повечето от тях написани от И. Пейчев, В. Петров или Ив. Радоев). Всъщност Пономарева вече е заявила, че този тип пиеси са обвързани с

очертано съвсем накратко, можем да открием кодифициращите и в някои от случаите относително балансиращи гласове тук: това са преди всичко изследванията на Васил Стефанов „Абсурдизмът, или театър на отчуждението“ (1977), на Атанас Натев „Подстъпи към теория на драмата с оглед на някои кризисни явления в западната драматургия“ (1972), някои от текстовете на Любомир Тенев като „Многообразието на съвременния сценичен хумор и сатира“ (1986) и др. Особено впечатляващ и будещ множество въпроси е сюжетът около т.нар. писмо на Атанас Натев до Мартин Еслин, озаглавено „За идейния привкус на виенския сметанов крем. Открито писмо от Атанас Натев до мистър Мартин Еслин от Лондон“, публикувано в „Народна култура“ в средата на 60-те години, засягащо една от големите дискусии за реализма отатък „желязната завеса“, в която социалистическият реализъм е дискредитиран според неговите „източни“ поклонници като „схематичен и дидактичен“ (да обърнем внимание на определенията, които на практика са в активния критически речник и „тук“, и „там“), а писателите „зад завесата“ са определени като „пощальони на доктрини“. Разбира се, не е подминат и Йонеско, обвинен от страниците на „Народна култура“ също в „доктринерство“ и „дидактизъм“.

Сред цялото това многогласие, превзело световите и от двете страни на „завесата“, къде бихме могли да поставим драматургията на Иван Радоев и по-специално пиесата му „Чудо“? За да очертаем мястото ѝ, нека се върнем обратно към въпросите, с които започнахме в началото: как и защо тя се превръща в „жертва на конюнктурата“, къде стои в драматургичната система на Радоев, какъв е сценичният ѝ живот в началото на 90-те години, когато е поставена в един различен театрален контекст, който в сериозна степен е доминиран от „бума на абсурдизма“<sup>8</sup>, или от т.нар. от някои те-

---

„лирическият герой“ и неговите емоционални и психологически преживявания. Но тя не следва подобна линия на аргументация. Вместо това ни изненадва с неочакваното и необосновано твърдение, че тези пиеси са разположени в отделна категория, защото са написани от поети (!), стремящи се да преодолеят границата между лирика и драма“. [Mozejko, 1975, p. 573].

<sup>8</sup> Това движение от „бума на комедията“, едно от най-упоритите идеологи-

атрални критици „българска бекетиада“. Тук идва и въпросът доколко и дали подходът на Леон Даниел към драматургичния текст на Радоев е повлиян от режисьорския му интерес в този период към абсурдната драма, въобще от дългия аналитичен път, който изминава, за да достигне най-вече до Бекет през 1988 г., а после и до пиесите на Хавел и Йонеско през 1990 и 1991 г. В самия край на 70-те години, когато работи по „Три сестри“ в театър „София“, Леон Даниел споделя, че е поканил част от актьорите следобедите да репетираат „В очакване на Годо“, и допълва: „Все ми се струваше, че чрез Бекет ще мога да разгадая по-достоверно някои от ходовете на Чехов“ [Даниел, 2015, с. 161]. Дори и да останем само до нивото на фактологията, няма как да не забележим следното: поставянето на „Чудо“ през 1992 г. дава сценичен живот на пиеса, написана почти десет години по-рано, „отхвърлена“ по времето на социализма, ако използваме удобния евфемизъм на властта, и впоследствие през 1992 г. обявена за „българска пиеса на сезона“ в анкетата на вестник „Култура“ [Вандов, 1992, с. 1]. По-късно същата година представлението на Леон Даниел участва в биеналето „Нови пиеси от Източна Европа“, провеждащо се в Бон, където привлича интереса и на публиката, и на критиката.

Самата история около забраняването на „Чудо“ е сравнително кратка, пиесата е спряна от Репертоарната комисия към Обединение „Театър“ на Министерството на културата, най-вече заради образа на Юсуф, който е турчин, а разглеждането ѝ за одобрение се случва в разгара на „възродителния процес“. Така, превърнал се в „жертва на конюктурата“ през 80-те, драматургичният текст на Радоев се сдобива с един крайно предубеден, назидателен, но и предпазлив прочит, в който мотивът е директно назован, той преди всичко е политически, а не е просто другият, маскираният зад традиционните обвинения в песимизъм и поставянето на героите в безизходица, на която авторът отказва да намери решение, каквито са, да речем, критиките към „Човекоядката“ няколко години по-рано. Онази „автентичност на абсурда“, която е превзела дър-

---

чески клишетата от началото на 70-те години, към „бума на абсурдизма“ от началото на 90-те е част от важен процес, в който преплитането на идеите за драматургичното, репертоарното и политическото е ключово.

вената къщичка на Костадин, почти несъществуващо захвърлена сред „циментовите човекоsvърталища“, както ги нарича Радоев, не застава в центъра на санкциониращия първи прочит на Репертоарната комисия. Неочаквано „шегата“, която властовото око разчита, ако се върнем и към описаното от Фройд, е „шега“ с „единството на социалистическата нация“, с други думи, заплашено е удържането на цялото, което така или иначе е започнало все по-явно да боледува и да се фрагментира. Именно към често нездравите мотиви, стоящи и зад бързото изковаване на определения и пришиването на етикети, Иван Радоев е твърде скептичен и ясно назовава несъгласието си. Например знаем, че още когато дебютира в драматургията, след като вече е публикувал първите си стихосбирки, едно от определенията, които получава след „Светът е малък“ през 1957 г., е на принадлежащ към т.нар. „поетична вълна“, или „лирична драма“ по формулировката на Чавдар Добрев, около която той по-късно изгражда и книгата си [Добрев, 1973]. Това е определение, към което Радоев не се отнася особено приемащо и което ще опитва да сваля от себе си, твърдейки, че е просто етикет, за да се обясни защо дебютиралите в драматургията поети не спазват правоверно нейните конвенции. Привърженик на разширяването и отместването на границите, той прави това още в първите си пиеси, процес, който се задълбочава и развива през следващите две десетилетия. По отношение на драматургичния строеж на една пиеса той казва, че държи на началото ѝ, на ясното начало, което ще отвори пътя на характерите. В разговор между драматурга и Руси Чанев, провел се в средата на 70-те години в кафенето на театър „София“, но публикуван през 90-те, Иван Радоев посочва: „Персонажите, дето ги измислям аз, сам не мога да ги формулирам, ами само ги усещам. А пък жанрът, ако е един и същ до края, ми става скучно. Аз съм за обърканото. Просто и като човек съм си произволен, и това е... Не държа да имам ясно определени жанрови сцени, даже мога да монтирам жанрово различни сцени“ [Чанев 2001, с. 18]. В същия този разговор подчертава и неприязънта си към отделянето на положителния и отрицателния герой, към поставянето на рамки и схематичното противопоставяне. За драматургичното мислене на Радоев, особено видимо в пиесите му от средата на 70-те и от 80-те,

е характерно полагането на всичко в парадоксалната двойственост, в движението по ръба между комичното и драматичното, както той сам го определя. Още при поставянето на „Ромео, Жулиета и Петрол“ от Асен Шопов в Сатиричния театър през 60-те години, в програмата на спектакъла е публикувано импровизирано интервю на драматурга с него самия, в което четем: Въпрос: Що е комедия? Отговор: Комедията е трагедия, която накрая не стреля в героя, а в автора [...] Въпрос: Кое тогава е необходимо, за да бъде една пиеса върна на живота? Отговор: Измислицата“ [Програма на спектакъла „Ромео, Жулиета и Петрол“, ф. 2177, л. 4]. Години по-късно, през 1981 г., при поставянето на „Биволът“ отново в Сатиричния театър, Радоев се връща към онова (не)очаквано приплъзване от комедията към трагедията, на което тук дава друго определение, каквото е „драматичната комедия“, но преди да стигне до него, отново се дистанцира от жанровете и възможните етикети: „Аз не пиша чисти комедии. Това е много трудно. Аз съм автор без жанр. Това критиката абсолютно не понася. Много пъти съм писал и обяснявал защо нямам жанр. Защото животът няма жанр“ [Програма на спектакъла „Биволът“, ф. 2177, л. 24]. Именно драматичните комедии на Иван Радоев като „Човекоядката“, „Биволът“, „Вангела“, „Чудо“, „Кълбовидна мълния“ се оказват и тези, които предизвикват в най-голяма степен „стрелбата в автора“, ако използваме собствената му дефиниция за комедията, цитирана малко по-горе. Това окрупняване на иванрадовското разбиране за „драматичното“, особено в споменатите пиеси, е и уплътняването на образа на „катастрофическия човек“, за когото той говори, онзи, който е едно „абсурдно същество, блуждаещо между небето и земята“ [Кунчев, 1993, с. 3].

След споменатото дотук вероятно не е неочаквано, че драматургът реагира твърде скептично и към опитите да бъдат правени паралели между пиесите му и тези на абсурдизма, било то принадлежащи на Запада или на Изтока. Отново през 90-те години, връщайки се в далеч по-свободен разговор към своята драматургия, той припомня възражението си, когато в края на 60-те един критик обвързва „Ромео и Жулиета“ и „Петрол“ именно с абсурдизма, виждайки в тях първата заявка у нас на абсурдистката вълна. Иван Радоев дори подчертава, че именно в тези свои драматични мини-

атюри се насочва отчасти и към пародирането на абсурдизма, защото не чувства като присъща за себе си ролята на подражател. В този период той пътува до Париж, където има възможността да гледа „Урокът“ на Йонеско, представление, което „се играеше – казва той – вече пред 30-40 закъснели европейски туристи“ [Георгиева, 2001, с. 120]. А в началото на 90-те, именно на фона на засиления интерес към абсурдизма, той допълва: „Естетиката на абсурда вече е недостатъчна за художествено реализиране на съвременната човешка и обществена картина. Според мен сега се налага едно съчетание на автентично-нагурното с парадоксално-абсурдното. Просто времето е много ярко поляризирано и изисква други аргументи. Лично за мен абсурдът в неговия класически вид е изконсумиран, завършен е и постабсурдът, приключила е и дейността на епигоните от трета ръка в социалистическите страни“ [Георгиева, 2001, с. 120]. В същия разговор подчертава, че се интересува от „естествените корени на нашата абсурдна реалност“, „от нелогичността на един реален живот, наречен социалистически“ [Георгиева, 2001, с. 120]. В тази връзка ключова е дефиницията, която Радоев дава на своя абсурдизъм, наричайки го „абсурден реализъм“, с други думи, това са всички онези парадокси, алогични връзки и състояния, всички онези „въображаемости“, както ги извежда той, откриваеми в пиесите му. Във философията на неговия „абсурден реализъм“ лежи следното убеждение: „Човекът, колкото и да ни е мъчно, не пристига. Той пътува. И в това се състои неговото величие и падение. Няма да пристигнеш! Пътувай!“ [Георгиева, 2001, с. 124]. Подобно определение е не само вход към идейните и драматургичните виждания на Радоев, но в него можем да разчетем и ясното намерение за дистанциране от бързо превърналото се в класическо разбиране за абсурдизма (по Еслин), независимо от коя страна на „завесата“ стои той. Тук не на последно място се откроява и жестовостта на самоопределянето като заемане на критична позиция спрямо социалистическия реализъм. Как Радоев прилага своя „абсурден реализъм“? Основно като следва възгледа си за движението от „силна автентичност“ към „абсурд“. Стоенето „по-близо до живота“, но без подпорите на социалистическия реализъм, е онова, което всъщност той предприема като ход в своите пиеси, които нарича „драматични

комедии“. Именно тук се дава път и на „силната автентичност“, това е и причината за дисциплиниращите и санкциониращи жестове на властта към него. „Драматичният поглед върху комедията“, за който често говори, е другото име на „абсурдния реализъм“, оформящ се като определение в по-късните му интервюта и текстове от края на 80-те и началото на 90-те години.

През 1992 г. в списанието „New Theatre Quarterly“, в рубриката за новини от Източна Европа („Update from Eastern Europe“), е публикувана обзорна статия за българския театър, озаглавена „Коя свобода?“ [Giannachi, Goodman, 1992], като в нея акцент е поставен върху репертоара и изключително засиления интерес към европейската абсурдна драма, от една страна, както и към драматургията на Рей Куни и подобни драматурзи, от друга. Авторките Габриела Джанаки и Лизбет Гудман, които посещават България година по-рано, където гледат някои софийски представления и се срещат с български театрали, поставят в някои от примерите, с които си служат, ако не знак за равенство, то поне за сериозна близост на дадени драматурзи, сред които и Иван Радоев, до „школата на абсурдната драма“. В цитирания в статията разговор с Леон Даниел във връзка с работата му по „Чудо“ той се дистанцира от опита за причисляване към абсурдизма, като подчертава, че се стреми да остане близо в режисьорската си работа до „българското усещане за абсурд“ и въобще до „българския абсурдизъм“ [Giannachi, Goodman, 1992, p. 375]. До българския абсурдизъм, основан на „нелогичността“, за която Иван Радоев говори, или формулирано с думите на Леон Даниел – на „несъвместимостта“: „Абсурдът е реално съществуваща несъвместимост“ [Даниел, 2015а, с. 124]. Подходът на Леон Даниел към иванрадоевския абсурдизъм е премерен, аналитичен и сякаш повече разчитащ на хипотезата, отколкото на категоричното твърдение. В този смисъл показателна е метафората, с която си служи той в своето кратко автоинтервю преди премиерата на „Чудо“: „Жанрът е поетична драма, а този тип драматургия се строи по закони, обратни на земното притегляне. В обикновената зидария тухла към тухла се слепват, защото гравитацията ги тегли надолу към бита, към познатото, а в проектните построения на Иван Радоев познатото всекидневие се отгласква от земята и се стреми

към разреждения въздух на неочакваните обобщения. В пиесата „Чудо“ работят антигравитационни сили, тяхното съществуване засега е една хипотеза“ [Постановчикът Леон Даниел..., 1992, с. 2]. В своята сценична интерпретация Леон Даниел запазва близостта до Иван-Радоевото разбиране за чудото като „единственото реално нещо“ сред абсурдността на живота. Героите на Радоев обитават „като по чудо запазена къща“, която, казва той, гледана отгоре, от издигащите се „циментови човекоsvърталища“, изглежда като точка на дъното на кладенец. В тази къща са събрани като в „утопичен състав“ турчинът Юсуф, рускинята Таничка, арменецът Артаки и евреинът Хаим. За тази старческа компания животът тече еднообразно и всичко „е оставено в ръцете на смъртта“. Онова, което отмерва времето, е часовникът, който удря пет, но показва шест, от което следва, че е седем без петнайсет. Ритъмът на живота се определя от вечната игра на табла, от едни и същи истории и спомени, и от цикличните (над 237) писма предупреждения за събарянето на тази почти невидима постройка. Съществуването там, което се ниже така, сякаш, както казва Таничка, никой не знае за теб, но теб всъщност те има, е белязано и от смъртта („Смъртта на човека е винаги в ухото му“ [Радоев, 2007, с. 169]), и от опитите да бъде продължено чудото на живота („А най-голямо е бъдещето“ [Радоев, 2007, с. 194]). Иван Радоев поставя персонажите си в една пределно затворена, херметична среда, която обаче парадоксално не е клаустрофобична. В нея животът продължава да тече изцяло постарому и дори кранът, който всеки момент би трябвало да пристигне, за да събори къщата, не присъства напълно като заплаха, а като възможно решение. Дори напразното очакване на хер Браун успява да създаде пълнота и да затегне и подхрани връзките между персонажите. Възможно ли е в това да видим „старческите чудеса“, както ги нарича Леон Даниел в своето автоинтервю, цитирано по-горе?

Темата за старостта е ключова за Иван Радоев и тя има своето последователно развитие в драматичните му комедии, особено след „Човекоядката“. Ако в едноактните си пиеси от 60-те като „Ромео и Жулиета“, „Джудо“ и „Петрол“ драматургът си позволява по-свободен подход, „люшкане между комедийното и лиричното, абсурдното и достоверното, с внезапни обрати и разкъсани сюжетни

линии“ [Програма на спектакъла „Биволът“, ф. 2177, л. 24], ако там основният заряд е носен от темата за младостта и предизвикателно е формулиран: „Ние не сме уморени“, то от средата на 70-те нататък и най-вече през 80-те години започва да се налага темата за умората от постоянното усилие на изправянето след нанесеното поражение, постепенно се осветява и задълбочава образът на старостта, на стареенето на душата като „най-уморената част от тялото“, както казва и Станислав Стратиев в един свой текст към пиесата си „Мамут“ в края на 80-те. Самият Иван Радоев подчертава, че в драматичните си комедии все повече си задава въпроса дали онези „млади“ от края на 60-те, населяващи драматичните му миниатюри, вече не са уморени и обременени от „диалектиката на една абсурдна бъдещност“ [Александрова, 2001, с. 20]. Поглеждайки към „Чудо“ с женитбата на Таничка и Хаим, с пускането на грамофона, който е „само за спомен“, с въпроса на Хаим „Къде ли живее бъдещето?“, няма как да не видим препращането, което Радоев прави към образите на „сърдитите млади“ от едноактните си пиеси. В „Чудо“ светът (им) е пред свършека си: „Светът се е надвесил. Само трябва някой да го бутне отзад“ [Радоев, 2007, с. 191], но въпреки рухването му: „Изчезва човешкият глас, остава стената, която е слушала. Стъпката изчезва, остава прагът... Часовникът бие, слухът е мъртъв“ [Радоев, 2007, с. 191], парадоксално се задържат неговите основи: прагът, стената, за да послужат за опори на неизбежен друг свят, към който е отправено скептично-ироничното предупреждение на Костадин в края на пиесата: „Довиждане, човечество, и си опичай акъла!“ [Радоев, 2007, с. 194].

В своето представление, сякаш за да постави границата между отдалечаващия се, отиващия към своя свършек свят в пиесата на Радоев и публиката в залата, Леон Даниел използва светлинната рампа, която насочва към зрителите. Подобно решение дава възможност за отваряне на критическа дистанция и най-вече за ясно адресиране на въпросите за бъдещето, за машините, както казва режисьорът, работещи на празни обороти, за действието, бездействието и противодействието – теми, към които той се връща многократно още от спектаклите си от 80-те години. Леон Даниел не поставя пиесата на Радоев като пиеса от „чекмеджето на драма-

турга“, чийто сценичен живот е бил невъзможен, каквито така или иначе са обстоятелствата до 1989 г. В някакъв смисъл той я полага в едно „тук и сега“, от чиято позиция пита и за бъдещето. За разлика от по-късните пиеси от този период на Станислав Стратиев като „Мамут“, „От другата страна“, за разлика и от последните пиеси на Иван Радоев, включително и „Упи, или театърът в края на века“, тук, в „Чудо“, с особена тежест се появява въпросът за идващото след разпадането на стария свят. Фокусът обаче не е поставен толкова върху неговото демонтиране, той така или иначе е „надвесен“ и предстои да бъде съборен, тук грижата е за човека и за издръжливостта му да продължава да очаква чудото, както казва и Радоев. Темата за свързването и за разпадането на връзките присъства на много нива: тя, от една страна, е нещо „вътрешно“, отнасящо се до вътрешния свят на пиесата и на героите – те продължават да произвеждат смисъл, свързвайки се помежду си, играйки помежду си, за да „очовечават времето“, както посочва Леон Даниел и за героите на Бекет във „В очакване на Годо“. Препратката към Бекет не е случайна и поради факта, че в споменатата по-горе статия, посветена на българския театър и публикувана в „New Theatre Quarterly“, Леон Даниел обобщава, че чудото в пиесата на Радоев е оставането заедно на неговите престарели герои подобно на Бекетовите Диди и Гого. От друга страна, също както Радоев, така и Леон Даниел в своето представление се интересува от усилието по поддържането на смисъла въпреки съществуващите „несъвместимости“, въобще от усилието да се казва „да“ във време, в което се казва „не“. И още – какво да правим със света, който току-що е „архивиран“, на кое принадлежим сега, като че това са също част от въпросите, които спектакълът „Чудо“ повдига. В текста си „Размишления за писаното и изговореното слово в театралния спектакъл“, връщайки се и към предисторията около поставянето на „В очакване на Годо“, Леон Даниел казва, че вече идва друго поколение, на което могат да се припишат думите: „Преди всичко изчезва необходимостта от закодираното слово – няма „съвети и комисии“, няма цензура, ще говоря каквото си искам и ще го кажа направо. Какво обаче да кажа? Ами например това, че светът ви е сбъркан. Всичко, което съм получил в наследство от вас, моите преки предшественици, е повече или

по-малко добронамерен фалш. Алюзии, намеци, „репликова драматургия“, „двойно дъно“ – това е за архивите“ [Даниел, 2015б, с. 277]. Без нуждата от двойно дъно Леон Даниел извежда на сцената „абсурдния реализъм“ на „Чудо“ преди всичко през натурното, през реалистичното, което е и другото име на Иван-Радоевата „силна автентичност“. В един от отзивите от немската преса след участието на спектакъла в Бонското биенале през 1992 г. срещаме следното обобщение: „Българинът Иван Радоев беше нарекъл комедията си „Чудо“ и с това, без да иска, даде определението на биеналето. То беше пълно с чудеса, въпреки че повечето гастроли от Източна Европа ни разочароваха. Полша и Чехословакия, изглежда, още не са намерили ново естетическо начало. Те са издигнали техниката на закодирането в стилев принцип, а любовта им към абсурдния театър е непроменена. [...] Пиесата на Иван Радоев е съвършено друга“ [Шулце-Раймпел, 1993, с. 7]. Кое е онова „друго“, което критиката вижда в представлението „Чудо“? Преди всичко това, че за разлика от полското и чехословакото, то е освободено от вече анахроничната инерция на „закодирането“. Отбелязано е и нещо по-важно – „любовта към абсурдния театър“, която също е определена като анахронична и на свой ред провокира снизходителни коментари за източноевропейския театър, който я доизживява твърде дълго или тепърва ѝ се отдава, както се случва у нас в началото на 90-те, в „Чудо“, оказва се, не е водеща. На биеналето в Бон немската публика вижда едно представление, в което „привидно абсурдното“ се смесва със „суровата реалност“ [Гербер, 1993, с. 7] и въпреки, че „абсурдният реализъм“ на Радоев не е назован директно в критическите отзиви, той все пак частично присъства в някои от тях. Иначе казано, така както в началото на 90-те Леон Даниел говори за архивирането на „двойното дъно“ и въобще на целия този метаезик, присъщ на социализма, така и в западния критически дискурс започва постепенното архивиране на абсурдизма не само заради пиковите и спадовете в театралния интерес към него, но и поради историята на употребата му от времето на „желязната завеса“.

И все пак – как можем да четем съпротивата на Радоев към причисляването му към абсурдистката вълна и на Запад, и на Изток – като съпротивата на скептика, както сам се определя, към

всеки възможен етикет, жест, който виждаме още при първата му драматургична заявка в края на 50-те, или като реакция и демонстрация на повишена чувствителност спрямо всяка тезисност, като каквато той определя европейската абсурдна драма? Подобни са вижданията и на Станислав Стратиев, който казва, че абсурдизмът при Бекет и Йонеско е „лабораторно наблюдаван“, а не е „изобличаван“, както и че не открива толкова допирни точки с Мрожек, при когото героите също са вкарани в експеримент, за да се наблюдава как действат [Открит диалог със съвременника..., 1985, с. 108]. Що се отнася до сочените за „бащи“ на абсурдната драма – Бекет и Йонеско, те самите се отнасят не по-малко скептично към определението на Мартин Еслин, което сравнително бързо получават след първите си пиеси. Например Йонеско, който с охота дава интервюта и е склонен да анализира метода си на писане, казва: „Аз предпочитам вместо думата „абсурден“, а също и „абсурд“, да казвам „странен“ или „странно усещане“ за случилото се. [...] Разполагаме с множество системи за осмисляне. Но тези системи се разпадат“ [Йонеско, 2007, с. 491]. При него се наблюдава дистанциране от определението „абсурдизъм“ и същевременно настояване, че този провидян абсурдизъм е резултат от обкръжаващата действителност: „Работата е в това, че тогава абсурдът беше една от съставките на епохата, другояче казано: самото време ни заставяше по-остро да възприемаме някои от нещата“ [Йонеско, 2007, с. 489]. Известно е дистанцирането и на Бекет, далеч по-категорично от това на Йонеско, от опитите да бъде обвързан с конкретна философска или политическа система: „Не се интересувам от никаква система, не желая никъде да видя никаква следа от никаква система“ [Стефанов, 1977, с. 67].

Тук бихме могли да завършим с един въпрос, който е подходящ и за начало: чий е този абсурдизъм?

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- АЛЕКСАНДРОВА, Рада, 2001. Поезията се оплодява от риска. В: РАДОЕВ, Иван. *Автентичният абсурд: Интервюта*. Пловдив: Жанет-45, с. 19-27. ISBN 954-491-077-8. [ALEKSANDROVA, Rada, 2001. Poeziyata se oplodyava ot riska [intervyu]. V: RADOEV, Ivan. *Avtentichniyat absurd: Interviyuta*. Plovdiv: Zhanet-45, s. 19-27. ISBN 954-491-077-8].
- ВАНДОВ, Никола, 1992. Театрална топлиста. Софийски театрален сезон. *Култура*. бр. 28, с. 1. ISSN 0861-1408. [VANDOV, Nikola, 1992. Teatralna toplista. Sofijski teatralen sezon. *Kultura*. br. 28, s. 1. ISSN 0861-1408].
- ГЕОРГИЕВА, Илиана, 2001. Няма да пристигнеш! Пътувай!. В: РАДОЕВ, Иван. *Автентичният абсурд: Интервюта*. Пловдив: Жанет-45, с. 117-125. ISBN 954-491-077-8. [GEORGIEVA, Iliyana, 2001. Nyama da pristignesh! Patuvay!. V: RADOEV, Ivan. *Avtentichniyat absurd: Interviyuta*. Plovdiv: Zhanet-45, s. 117-125. ISBN 954-491-077-8].
- ГЕРБЕР, Дитер, 1993. Драма на непокътнатата душа. *Литературен вестник*. бр. 6, с. 7. ISSN 1310-9561. [GERBER, Dieter, 1993. Drama na nepokatnatata dusha. *Literaturen vestnik*. br. 6, s. 7. ISSN 1310-9561].
- ДАНИЕЛ, Леон, 2015. Ефект на присъствието, 1987-1988. В: *Игрите: Съчинения в три тома*. Т. 3. София: Захарий Стоянов, с. 135-167. ISBN 978-954-090-849-6. [DANIEL, Leon, 2015. Efekt na prisastvieto, 1987-1988. V: *Igrite: Sachineniya v tri toma*. T. 3. Sofia: Zahariy Stoyanov, s. 135-167. ISBN 978-954-090-849-6].
- ДАНИЕЛ, Леон, 2015а. От сложното към простото. „В открито море“ от Славомир Мрожек. В: *Театрални есета*. Т. 2. София: Захарий Стоянов, с. 123-144. ISBN 978-954-0909-899. [DANIEL, Leon, 2015a. Ot slozhnoto kam prostoto. „V otkrito more“ ot Slavomir Mrozhek. V: *Teatralni eseta*. T. 2. Sofia: Zahariy Stoyanov, s. 123-144. ISBN 978-954-0909-899].
- ДАНИЕЛ, Леон, 2015б. Размишления около писаното и изговореното слово в театралния спектакъл, 1994 г. В: *Игрите: Съчинения в три тома*. Т. 3. София: Захарий Стоянов, с. 257-296. ISBN 978-954-0908-496. [DANIEL, Leon, 2015b. Razmishleniya okolo pisanoto i izgovorenoto slovo v teatralniya spektakal, 1994 g. V: *Igrite: Sachineniya v tri toma*. T. 3. Sofia: Zahariy Stoyanov, s. 257-296. ISBN 978-954-0908-496].
- ДОБРЕВ, Чавдар, 1973. *Лирична драма*. София: Издателство и производство. [DOBREV, Chavdar, 1973. *Lirichna drama*. Sofia: Izdatelstvo i proizvodstvo].

- ЙОЛОВА, Ива, 2001. Как се култивира търпимост, не знаем, знаем как се култивира омраза и злоба. В: РАДОЕВ, Иван. *Автентичният абсурд: Интервюта*. Пловдив: Жанет-45, с. 161-165. ISBN 954-491-077-8. [YOLOVA, Iva, 2001. *Kak se kultivira tarpimost, ne znaem, znaem kak se kultivira omraza i zloba*. V: RADOEV, Ivan. *Avtentichniyat absurd: Intervyuta*. Plovdiv: Zhanet-45, s. 161-165. ISBN 954-491-077-8].
- ЙОНЕСКО, Йожен, 2007. Между живота и съня – беседи с Клод Бонфоа. Във: *Въздушният пешеходец*. Плевен: Лега Артис, с. 421-497. ISBN 978-954-9933-72-7. [YONESKO, Yozhen, 2007. *Mezhdu zhivota i sanya – besedi s Klod Bonfoa*. V: *Vazdushniyat peshehodets*. Pleven: Lege Artis, s. 421-497. ISBN 978-954-9933-72-7].
- КУНЧЕВ, Божидар, 1993. Свободата не свършва. *Литературен вестник*. бр. 6, с. 3. ISSN 1310 – 9561. [KUNCHEV, Bozhidar, 1993. *Svobodata ne svarshva*. *Literaturen vestnik*. br. 6, s. 3. ISSN 1310-9561].
- МАРКОВ, Георги, 2014. „В очакване на Годо“. Пиеса за човека и времето. *Портал Култура* [онлайн]. 01.03. 2014 [прегледан на 28.10.2022]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/v-ochakvane-na-godo/> [MARKOV, Georgi, 2014. „V ochakvane na Godo“. *Piesa za choveka i vremeto*. *Portal Kultura* [online]. 1.03. 2014 [viewed 28.10.2022]. Available from: <https://kultura.bg/web/v-ochakvane-na-godo/>].
- Открит диалог със съвременника. Станислав Стратиев пред списание „Пламък“, 1985. *Пламък*. (2), с. 105-108. ISSN 0032-0528. [Otkrit dialog sas savremennika. Stanislav Stratiev pred spisanie „Plamak“, 1985. *Plamak*. (2), s.105-108. ISSN 0032-0528.].
- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3. [PAVIS, Patris, 2002. *Rechnik na teatarata*. Sofia: Colibri. ISBN 954-529-242-3].
- Постановчикът Леон Даниел за пиесата „Чудо“, 1992. *Литературен вестник*. бр. 13, с. 2. ISSN 1310-9561. [Postanovchikat Leon Daniel za piesata „Chudo“, 1992. *Literaturen vestnik*. br. 13, s. 2. ISSN 1310-9561].
- Програма на спектакъла „Биволът“. ДА „Архиви“, Регионален архив „София“. Държавен сатиричен театър, фонд 2177, оп. 3, а.е. 17. [Programa na spektakala „Bivolat“. DA „Arhivi“, *Regionalen arhiv „Sofia“*, Darzhaven satirichen teatar, fond 2177, op. 3, a.e. 17].
- Програма на спектакъла „Ромео, Жулиета и Петрол“. ДА „Архиви“, Регионален архив „София“. Държавен сатиричен театър, фонд 2177, оп. 2, а.е. 9. [Programa na spektakala „Romeo, Zhulieta i Perol“. DA „Arhivi“, *Regionalen arhiv „Sofia“*. Darzhaven satirichen teatar, fond 2177, op. 2, a.e. 9].

- РАДЕВ, Ради, 2001. Чудото на Иван Радоев. В: РАДОЕВ, Иван. *Автентичният абсурд: Интервюта*. Пловдив: Жанет-45, с. 125-127. ISBN 954-491-077-8. [RADEV, Radi, 2001. Chudoto na Ivan Radoev. V: RADOEV, Ivan. *Avtentichniyat absurd: Intervyuta*. Plovdiv: Zhanet-45, s. 125-127. ISBN 954-491-077-8].
- РАДОЕВ, Иван, 2007. *Чудо: Избрани пиеси*. Пловдив: Жанет-45. ISBN 978-954-491-366-3. [RADOEV, Ivan, 2007. *Chudo: Izbrani piesi*. Plovdiv: Zhanet-45. ISBN 978-954-491-366-3].
- СТЕФАНОВ, Васил, 1977. *Абсурдизмът, или театър на отчуждението*. София: Наука и изкуство. [STEFANOV, Vasil, 1977. *Absurdizmat, ili teatar na otchuzhdenieto*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- ЧАНЕВ, Руси, 2001. Непубликувано интервю с Иван Радоев. В: РАДОЕВ, Иван. *Автентичният абсурд: Интервюта*. Пловдив: Жанет-45, с. 13-19. ISBN 954-491-077-8. [CHANEV, Rusi, 2001. Nepublikovano intervuy s Ivan Radoev. V: RADOEV, Ivan. *Avtentichniyat absurd: Intervyuta*. Plovdiv: Zhanet-45, s. 13-19. ISBN 954-491-077-8].
- ШУЛЦЕ-РАЙМПЕЛ, Вернер, 1993. Десет хиляди зрители за единайсет дни гледаха трийсет и две представления. *Литературен вестник*. бр. 6, с. 7. ISSN 1310-9561. [SCHULZE-REIMPELL, Werner, 1993. Deset hilyadi zriteli za edinayset dni gledaha triyset i dve predstavleniya. *Literaturen vestnik*. br. 6, s. 7. ISSN 1310-9561].
- BENNETT, Michael, 2011. *Reassessing the Theatre of the Absurd*. Palgrave Macmillan. ISBN 978-0230113381.
- ESSLIN, Martin. *Three East European Plays*, 1970. Penguin Books. ISBN 978-0140480894.
- BUCK-MORSS, Susan, 2002. *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. The Mitt Press. ISBN 0262523310.
- ESSLIN, Martin, 1970. *Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre*. Maurice Temple Smith Ltd. ISBN 978-0851170008.
- ESSLIN, Martin, 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books. ISBN 978-1400075232.
- FREUD, Sigmund, 1990. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN 978-0393001457.
- GIANNACHI, Gabriella and Lizbeth GOODMAN, 1992. Which Freedom? An Overview of Contemporary Bulgarian Theatre. *New Theatre Quarterly*. Vol. 8, issue 32, pp. 362-376. ISSN 0266-464X (Print), 1474-0613 (Online).
- MISTRİK, Milos, 2002. *Slovenská absurdná drama*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-0713-5.

- MOZEJKO, Edward, 1975. Sovremennaja bolgarskaja dramaturgija by N. N. Ponomareva. *Books Abroad*. Vol. 49, issue 3, p. 573. ISSN 0006-7431.
- POPKIN, Henry, 1967. Theatre in Eastern Europe. *Tulane Drama Review*. Vol. 11, issue 3, p. 49. ISSN 1054-2043.
- STAKNIEWICZ, Marketa, 1972. The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester. *Pacific Coast Philology*. Vol. 7, pp. 54-64. ISSN 0078-7469.
- TRENSKY, Paul, 1969. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*. Vol. 13, issue 1, pp. 42-65. ISSN 0037-6752.
- VALGEMAE, Mardi, 1971. Socialist Allegory of the Absurd: An Examination of Four East European Plays. *Comparative Drama*. Vol. 5, issue 1, 44-52. ISSN 0010-4078.

# CREATIVE COGNITION FOR OPERA SINGERS AND THE SINGER'S BODY MATRIX

SARAH LOBEGEIGER DE RODRIGUEZ<sup>1</sup>

## ТВОРЧЕСКО ПОЗНАНИЕ ЗА ОПЕРНИ ПЕВЦИ И МАТРИЦАТА НА ТЯЛОТО НА ПЕВЕЦА

САРА ЛОБЕГЕЙГЕР ДЕ РОДРИГЕС<sup>2</sup>

**Abstract.** In the the 21st century, the classical singer steps into an art form built on the foundation of five centuries of performance history. This adds to the complexity of embodying this art form for the modern singer. Considering that „vocal production in speech and singing requires the involvement of more than 100 muscles, which depicts the functional demands placed on that system (Kleber, 2010, p.1144),” singing at an expert level involves many intricacies. This paper provides a foundation to consider a model for creative cognition for Opera Singers that considers the multiple intelligences needed to secure elite artistry. This model might then be used to develop and test various neurological hypotheses among researchers seeking to gain a deeper understanding of somatosensory, cerebral and psychomotor behaviours among elite singers. The model may be used for exploring and investigating novel techniques and

---

<sup>1</sup> **Sarah Lobegeiger De Rodriguez** is a PhD student of independent training, Department of Music, New Bulgarian University, supervisor: Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova, vocal teacher Dr. Nataliya Afeyan; e-mail: soprano@sarahlobegeiger.com

<sup>2</sup> **Сара Лобегейгер Де Родригес** е докторант на самостоятелна подготовка, департамент „Музика“, Нов български университет, научен ръководител: проф. д-р Милена Шушулова-Павлова, вокален педагог д-р Наталия Афеян; e-mail: soprano@sarahlobegeiger.com

practice regimens that can build creative cognitive processes in the singer's practice studio which enhance mastery of phonetic accuracy in the professional opera/ classical singer informed by principles of motor learning, neuroplasticity and Functional magnetic resonance imaging (fMRI) studies.

**Keywords:** creative cognition, body matrix, singer cognition, motor processing

**Резюме.** Класическият певец навлиза през XXI век във форма на изкуство, която се основава на петвековна история на изпълнението. Това усложнява задачата на съвременния певец да се превъплъти в тази форма на изкуството. Като се има предвид, че „вокалната продукция при говор и пеене изисква участието на повече от 100 мускула, представлявайки функционалните изисквания, поставени пред тази система“ [Kleber, 2010, с. 1144], пеенето на експертно ниво включва много тънкости. Тази статия дава основа за разглеждане на модел на творческо познание за оперни певци, който отчита множеството интелектуални способности, необходими за осигуряване на елитно майсторство. Този модел може да се използва след това за разработване и проверка на различни неврологични хипотези сред изследователите, които се стремят да получат по-задълбочено разбиране на соматосензорното, мозъчното и психомоторното поведение сред елитните певци. Моделът може да се използва за проучване и изследване на нови техники и режими на практика, които да изградят творчески когнитивни процеси в студиото за практика на певците, които да повишат овладяването на фонетичната точност при професионалните оперни/класически певци, информирани от принципите на моторното обучение, невропластичността и изследванията на функционалния магнитен резонанс (fMRI).

**Ключови думи:** творческо познание, телесна матрица, певческо познание, двигателна обработка

In the 21st century, the classical singer steps into an art form built on the foundation of five centuries of performance history. This adds to the complexity of embodying this art form for the modern singer.

Considering that „vocal production in speech and singing requires the involvement of more than 100 muscles, which depicts the functional demands placed on that system (Kleber, 2010, p.1144),” singing at an expert level involves many intricacies.

This paper provides a foundation to consider a model for creative cognition for Opera Singers that considers the multiple intelligences needed to secure elite artistry. This model might then be used to develop and test various neurological hypotheses among researchers seeking to gain a deeper understanding of somatosensory, cerebral and psychomotor behaviours among elite singers. The model may be used for exploring and investigating novel techniques and practice regimens that can build creative cognitive processes in the singer’s practice studio which enhance mastery of phonetic accuracy in the professional opera/ classical singer informed by principles of motor learning, neuroplasticity and Functional magnetic resonance imaging (fMRI) studies.

The capacity to communicate through vocalisation is a fine motor skill unique to primates that is predicated on a range of intelligences, including volitional control of voice behaviours, the ability to imitate and learn heard sounds with one’s own voice, the capacity to react and respond to others in a meaningful ways using recognisable vocal symbols and more. Many questions remain unanswered in neuroscience around the aetiology of the vocal brain in humans. Most studies come from my other field, speech science. Belyk (2017) proposes a single vocal system model which unites the systems of speech, emotional vocalisation and song into a central processing network which they term the vocal system which functions through intricate interactions between the brain’s sensorimotor system which enables humans to elicit vocal output in the form of language, emotional utterances and music (Belyk, 2017, p.183).

It is incredibly complex to define precisely what allows the singer to render their artform expertly.

This is because singing is both a cognitive, motoric and affective process and thus contingent on multiple intelligences involving a „complex hierarchical network of cortical and brainstem centres, which

integrate feedback from both auditory and somatosensory pathways (Kleber, 2013, p. 6070).“ Furthermore, the process of overt singing involves the singer’s capacity to integrate creative cognition in the practice studio and performance settings with finesse. Artistry for classical opera singers is thus contingent on the successful mastery of multiple intelligences. „Creativity is not comprised of one cognitive process, but of many cognitive processes, including (but not limited to) defocused attention, mental flexibility, cognitive control, and other cognitive constructs {Jung, 2013, p.10}.“

A classical singer’s artistic development is predicated by their capacity to build *creative cognition*. The term creative cognition is a term I use throughout my thesis to refer to singer sentience and the physiological mastery of the instrument. Mastering expert level classical singing techniques relies on the singer’s ability to synchronise complex motor patterns (Ladda, 2020, p. 6070) alongside the creative psyche to develop a cognitive, visceral and sensory experience for their audience. Thus, creative cognition encompasses both the singer’s attempts to acquire precision-tuned processes in the body (their instrument) contingent on cortical and physiological manoeuvres through the vocal tract supported by the body centre, but does not stop at sheer mechanics, also allowing for the inclusion of that which science cannot wholly define, the expression of the sublime.

Significant research exists which reveals that music-making alters the motor, sensory and multimodal representations of the brain in musicians, and there is considerable support for musicians presenting with higher interoceptive awareness than non-musicians. Since „singers use a more body-centred and visceral nature of music production, involving organs and muscles of vital importance (Schirmer-Mokwa, 2015, p. 2),” it’s hardly surprising that they can control their instruments more accurately than non-singers when auditory feedback is removed (Muerbe et al., 2004, cited in Zarate, 2013 p.34) and interestingly, expert-level classical singers may, in fact, rely more on the somatosensory feedback system than the auditory system. This suggests that trained singers achieve accuracy when singing more through a somatosensory feedback system. fMRI studies provide further support for this notion suggesting the need for a finely tuned somatosensory-vocal feedback loop

in the development of singing skills (Kleber, 2013).

Kleber et al., 2013 revealed that trained singers were adept at singing targets accurately despite applying anaesthetic on the vocal fold mucosa resulting in reduced access to somatosensation in the larynx. Possibly the singers were able to engage in a feedforward model that allowed for correct production in the absence of sensory feedback. The findings of this research allude to the concept of body memory.

French philosopher, Merleau-Ponty, referred to this concept of body memory when considering body schema, stating that „our body comprises two distinct layers, that of the habit-body [body memory] and that of the body at this moment [body representations]” (Merleau-Ponty in Riva p95).

This concept is possibly best captured through Guiseppa Riva’s hypothetical body matrix theory, which is built upon the premise that the experience of the body by an individual is multimodal, subject to both perceptual, interoceptive, proprioceptive, vestibular motion-based and memory-based input (Riva, 2018, p. 242) integrated under a proposed term body matrix.

As the human develops, so does their sense of self, which receives representation. Riva, 2018 proposes that in this process, the body forms memories in the form of body maps that allow the individual to „enact and understand a more advanced level of intentionality (Riva, 2018 p.248).” Neurological research suggests that intentional actions are embedded in the body memory through motor schema, which „describe the organisation and structure of the action” and are activated in the execution of movement and imagery-based tasks.

Singers likely have a body memory that stores the motor schema of the complex motor processes required for their repertoire. Kleber, 2007 found increased inferior parietal cortex activation bilaterally during [both overt and imagined singing], which could reflect activation of a store for phonetic and intonational acoustic information contributing to the working memory system.

The concept of the body matrix reconciles the multiple intelligences needed for expert musical performance, subsuming and uniting the gestalt of creative cognition for the singer. This concept reinforces Merleau-Ponty’s argument for body awareness informed by sensorimotor networks

(Dreyfus, 2002, p 37). The Body Matrix theory proposes that this process is integrated through 6 representations (the sentient body, spatial body, active body, personal body, objectified body, and social body). „Under the body matrix theory framework, body movement, music, and emotional expressiveness are intimately connected. These links may be related to the tone, tempo, and rhythm of the music, the personality of the role they are expressing or the connectedness with the wider environment. The more singers practice, the more activity noticed in the somatosensory association cortex (Kleber, 2013 p.13) and Guiseppe Riva’s model for a body matrix is a helpful system to use to delineate the interactions of the singer’s self, body matrix and different body representations vital to in particular phonetic tuning – the central topic of my thesis but also to masterful singing performance at large.

### **THE SINGER’S BODY MATRIX**

What follows is a proposed model adapted to singer cognitions and processing necessary for success in the integration of the multiple intelligences needed for creative cognition. Given that the singer’s instrument is both a set of internal physiological processes and perceptions as much as external sensory integrations, this model can be assistive in mapping the hypothetical body memory processes that constitute elite singing, taking into account the multi-modal nature of the singing process.

This model is by no means prescriptive but can be used to consider the variables at play when a singer attempts to tune their mechanism and develop the elite cognitions required for skilful singing.

Further, we could propose that the body matrix is the reasoning and processing system that determines a sense of flow in performance and practice for the artist. Therefore, this model can provide hypotheses for how singers achieve the sense of optimal performance (the product of achieving their intended actions musically and artistically through the correct prediction of an outcome before its execution resulting in „a full sense of control and experiential immersion (Riva, 2018, p.249).”

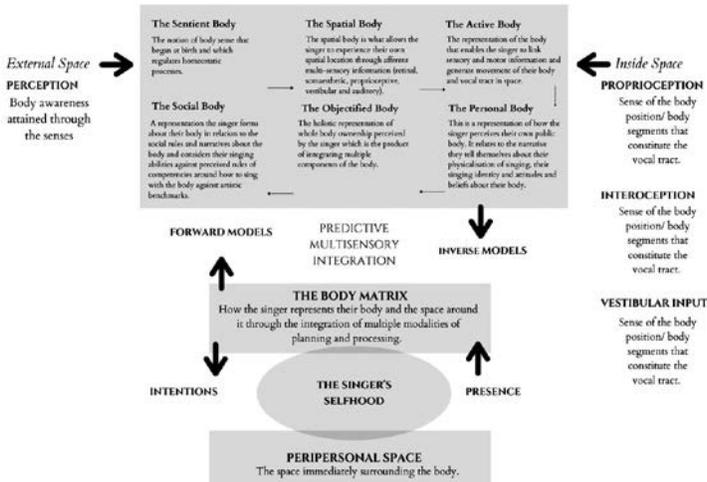


Figure 1. A proposed model for the Singer's Body Matrix, adapted from Guiseppe Riva general body matrix model with singer specific details and expansions added by the author.

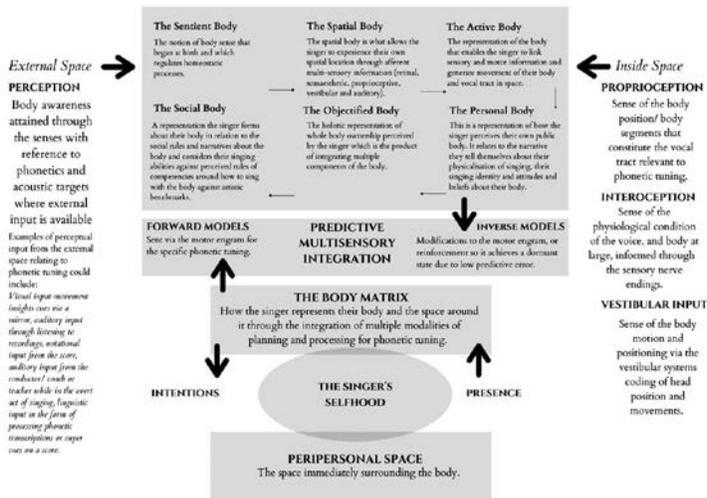


Figure 2. A proposed model for the Singer's Body Matrix, with expansions, adapted from Guiseppe Riva general body matrix model with singer specific details and expansions added by the author.

## SUPERCUES

Possibly „heightened attention to the body can be achieved by integrating self-relevant external (e.g. visual and /or acoustic) cues (Schirmer-Mokwa, 2015) and indeed in light of the body matrix concepts and research around the presence of motor schema that fire with reference to both overt and imagined actions, it could be beneficial for the singer to consider sourcing super cues in their practice routine. A **super cue** „may have the potential to retrieve and modulate motor engrams and their corresponding feedback anticipations (Ladda, 2020, p.10)”. This is the central area that my Phd thesis then explores further particularly with reference to advancing through the linguistic and phonetic barriers an opera singer encounters when mastering their instrument, the voice.

I hope you've enjoyed this aperitif to notions around creative cognition and my precise proposal for the singer's body matrix, propelled by Riva's discussion on body schema. I'm always happy to discuss topics of sound wave mastery, as both a clinical speech pathologist and specialist voice therapist, as well as an executive speaking consultant so do reach out if you'd like to converse.

## REFERENCES:

- BELYK, M. and S. BROWN, 2017. The origins of the vocal brain in humans. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* [online]. (77), pp. 177-193 [viewed 16 March 2020]. June 2017. eISSN 1873-7528. ScienceDirect. Available from: [https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0149763416306583?dgcid=api\\_sd\\_search-api-endpoint](https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0149763416306583?dgcid=api_sd_search-api-endpoint)
- DREYFUS, H. L., 2002. Intelligence without representation – Merleau – Ponty's critique of mental representation: The relevance of phenomenology to scientific explanation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* [online]. vol. 1(4), pp. 367-383 [viewed 16 March 2020]. December 2002. eISSN 1572-8676. SpringerLink. Available from: <https://doi.org/10.1023/A:1021351606209>
- JUNG, R., et al., 2013. The structure of creative cognition in the human brain. *Frontiers in Human Neuroscience* [online]. vol. 7(330), pp. 1-13 [viewed 19 March 2020]. 08 July 2013. eISSN 1662-5161. Frontiers. Available from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2013.00330/full>

- KLEBER, B., et al., 2010. The brain of opera singers: experience-dependent changes in functional activation. *Cereb Cortex* [online]. vol. 20(5), pp. 1144-1152 [viewed 19 March 2020]. 19 August 2009. eISSN 1460-2199. Available from: <https://doi.org/10.1093/cercor/bhp177>
- LADDA, A., et al., 2020. Multimodal Sensory-Spatial Integration and Retrieval of Trained Motor Patterns for Body Coordination in Musicians and Dancers. *Frontiers in Psychology* [online]. (11), pp. 1-15, № 576120 [viewed 19 March 2020]. 17 November 2020. ISSN 1664-1078. Frontiers. Available from: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.576120/full>
- RIVA, G., 2018. The neuroscience of body memory: From the self through the space to the others. *Cortex* [online]. (104), pp. 241-260 [viewed 19 March 2020]. July 2018. ISSN 0010-9452. ScienceDirect. Available from: <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.07.013>
- SCHIRMER-MOKWA, K. L., et al., 2015. Evidence for Enhanced Interoceptive Accuracy in Professional Musicians. *Frontiers in Behavioural Neuroscience* [online]. (9), pp. 1-13, №349 [viewed 19 March 2020]. 17 December 2015. ISSN 1662-5153. Available from: <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2015.00349>
- ZARATE, J. M., 2013. The neural control of singing. *Frontiers in Human Neuroscience* [online]. vol. 7, pp. 1-12, № 237 [viewed 19 March 2020]. 03 June 2013. eISSN 1662-5161. Frontiers. Available from: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00237>

## DISCUSSING VOCAL PERFORMANCE THROUGH THE PRISM OF OF CULTURAL DIFFERENCES

WANG BO<sup>1</sup>

### ДИСКУСИЯ НА ВОКАЛНОТО ИЗПЪЛНЕНИЕ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА КУЛТУРНИТЕ РАЗЛИЧИЯ

УАНГ БО<sup>2</sup>

**Abstract.** The Art of vocal performance is the recreation of musical works for voice. The final performance effect should not only follow the artistic connotations of the music; it should project the singer's understanding to sublimate the works. Performance is an ultimate result of the author's work through the artist's individuality. However, there are indeed differences in the pursuit and demand for aesthetics because of different cultures, so I would like to use my own example to discuss how to overcome cultural differences and what adjustments should be made from the perspective of cultural differences.

**Keywords:** Vocal performance, Exotic cultures, Aesthetic appreciation.

**Резюме.** Изкуството на вокалното музикално изпълнение е в пресъздаването на авторския замисъл през призмата на из-

---

<sup>1</sup> **Wang Bo** is a Full-time PhD student in the Music doctoral program at the New Bulgarian University with scientific supervisor Professor Dr. Ermila Schweitzer and vocal pedagogue Dr. Natalia Afeyan; e-mail: leqiyou@hotmail.com

<sup>2</sup> **Уанг Бо** е редовен докторант в докторска програма Музика в Нов български университет с научен ръководител проф. д-р Ермила Швайцер и вокален педагог Наталия Афеян; e-mail: leqiyou@hotmail.com

пълнителя. Крайният ефект на изпълнението не само трябва да изразява художествената конотация на произведенията и да показва разбирането на певеца към творбата, но и да присъства в неговото цялостно представяне. Но трябва да се отбележи, че има разлики в стремежа и в търсенето на естетика, породени от различните култури, така че бих искала да използвам собствения си пример, за да обсъдя как да се преодолеят културните различия и какви корекции трябва да се направят от гледна точка на културните особености.

**Ключови думи:** вокално изпълнение, екзотични култури, естетическа оценка.

The Art of vocal performance is the recreation of works for voice. The final performance effect should follow the works' artistic connotations and the singer's understanding to sublimate the creations. Finally, the complete work can be presented. Good performance should bring the audience into the singing atmosphere through correct and precise lyrics, pronunciation, and superb singing skills, which can fully express the music's mood and annotations with a beautiful voice and intense emotion. The performer is not only the carrier but also the medium of music delivery. An excellent performance should project the cultural background of the work, enhance the sense of authenticity and presence of the character, and clearly show the music's emotions, not just the performer's skills. However, there are differences in the pursuit and demand for aesthetics because of different cultures, so I would like to use my example to discuss how to overcome cultural differences and what adjustments should be made from the perspective of cultural differences. I'll discuss this in the following ways.

## THE AESTHETIC ORIENTATION OF CHINESE CLASSICAL VOCAL MUSIC CULTURE

Traditional Chinese singing art and Western classical vocal performance art share many similar aesthetic pursuits; meanwhile, they both have unique cultural temperaments and aesthetics for the expressions

of art, and the aesthetic psychology of the audience is different under the influence of other cultures. China's aesthetic guidance in music differs from the western aesthetic direction due to the particularity of its social culture since ancient times. Philosophical thoughts such as „Unity of beauty and goodness, Golden means, Unity of universe and humanity” are essential parts of Chinese aesthetics represented by Confucianism. „Unity of beauty and goodness“ means that the beauty of music is not in the song's melody but in whether it expresses the noble moral character of benevolence, righteousness, courtesy, and wisdom, and we pay more attention to the meaning of poetry rather than the melody itself. „Golden means“ refers to the ideal intermediate state between two opposites. Aristotle's philosophy also emphasized that although courage is a virtue, too much courage will appear recklessly, and no courage will appear cowardly. The thought of „Unity of universe and humanity“ can be explained by referring to the division of the artistic realm by Mr Wang Guowei, a Chinese master of Sinology. It means in this realm, things are exchanged for things, so I don't know which is me, and which is the thing. The core is that individuality is covered under the commonality, and identity is integrated into the commonality. That is, people realize the harmony and unity of man and nature, social politics, economy and culture in the spiritual experience of musical aesthetics, or the highest aesthetic realm of the concept of harmony between man and nature expressed in music.

The above mentioned aesthetic ideas constitute the aesthetic benchmark of traditional Chinese vocal music culture. Such purposes often accompany art appreciation and aesthetic pursuit as disseminating education, shaping moral concepts, and perfecting personality to cultivate body and mind; this leads to less emphasis on personal emotional expression. Some scholars believe that the „harmony“ culture, which is essential to traditional Chinese culture, emphasizes wholeness and comprehensiveness. The aesthetic subject should abandon the bonds of rational and enter into the aesthetic object to perceive the unity with nature and everything in the world brought by harmony. The pursuit of „artistic conception” is the most direct manifestation of the aesthetic values of traditional Chinese culture, „artistic conception” refers to the

artistic realm formed by the integration of the picture of life depicted in a literary work and the thoughts and feelings expressed. It can be the aesthetic subject's evaluation and understanding of the aesthetic object based on the personal values of „unity of beauty and goodness“, forming a state of mind where „one” can produce everything and everything can be „one”. This also explains from the side why traditional Chinese culture is called introverted and subtle. This aesthetic orientation also influenced the direction of traditional Chinese music, making it a continuation of the traditional Chinese pentatonic scale musical system rather than a vertical development based on the equal temperament.

If traditional Chinese cultural aesthetics tends to take goodness as beauty, then traditional Western cultural aesthetics tends to take truth as beauty. Western traditional culture emphasizes the unique charm of individuality, tends to direct sensory perception, and the aesthetic object itself presents an extremely complex artistic thought. The aesthetic object itself presents extremely complex artistic ideas, and the aesthetic subject is directly influenced by the subjective ideas of the aesthetic object itself, and dominates the direction of the aesthetic subject's thinking about the aesthetic object. This aesthetic difference between Chinese and Western cultures is particularly evident in the style of painting.

Of course, aesthetic styles and orientation of value from different cultural influences only have different understandings of art, and are not superior or inferior. With the development of society, the social structure has changed, and traditional aesthetic thinking may no longer be applicable to the importance of expressing individual emotions and meeting the needs of the modern human spirit in modern society. Still, this aesthetic quality is preserved in the aesthetic pursuit of art. However, there is a vast difference from the contemporary humanistic spirit that focuses on expressing and satisfying individual emotions.

## **THE SPECIFIC EMBODIMENT OF CULTURAL DIFFERENCES IN VOCAL PERFORMANCE**

Traditional Chinese vocal music follows the aesthetic pursuit mentioned above, and the overall aesthetic ideal of society has changed since the 20th century. As an example, I will use the local academic folk singing method in China. It has changed from the original singing method to the folk singing method combining opera skills, and then to the academic folk singing method born under the influence of Western vocal music skills. Its singing skills have been updated and iterated many times and finally fixed to the current form of mastery. However, the tone quality still emphasizes sound processing in various ways so that the sound of your performance is light and can be heard well by the audience. The main characters of the singing are primarily in the first person, interpreting it with „I“ and using the perspective of narrating the story. It does not require too much personal understanding of emotional performance. Western music requires the singer to follow the character, combining music to stress personal emotions. Chinese vocal music culture combines sensibility and rationality, hoping to achieve harmony and unity with nature. In contrast, western vocal music culture is based on rationality, explores reality, analyzes human nature, describes it from the perspective of the role itself, and emphasizes uniqueness.

For learners of Western classical vocal music like me, there will be some problems due to the deviation in understanding Western aesthetic pursuits. For example, the emotional expression is not rich enough, and the personal singing style is not in harmony with the character itself; the dynamic suggestion is not clear enough, the self-expression is not positive enough, and the singer's embodiment of the role is not sufficient because of the sense of distance and so on.

From the perspective of vocal technique, professional singing skills have not formed a very systematic and unified standard from the standpoint of the development of traditional Chinese music. Even the singing technique of the academic ethnic singing method is also classified and unified under the influence of Western vocal techniques (mainly referring to *bel canto*). Although its singing difficulty requires high skills, the status is still equal to Ethnic singing styles unique to each

region of China. Western vocal performance, especially opera, formed a systematic and scientific method very early. This singing technique is recognizable, but at the same time, there is a certain degree of difficulty, and its importance is obvious worldwide. Therefore, many people misunderstand, that is, blindly pursuing superb skills and ignoring the importance of music, resulting in insufficient integration between singing and music, lack of musical expression, lack of resonance in performance and other problems, and naturally unable to present a complete show.

From the point of view of the music itself, to pursue a harmonious natural vocal effect, Chinese vocal songs focus on the melody, so there are few musical instruments, and the accompaniment is relatively simple. This aesthetic focus has continued in the performance of modern vocal music culture. However, there have also been many excellent works based on traditional Chinese music which focus on the harmonic structure under the influence of Western harmony in modern times. Western music pays more attention to orchestration, and its harmony makes the human voice and instruments music integrate, making the sound more colourful and in a complete musical structure. In art songs, it's self-evident that the accompaniment is essential to music. In the works of some composers, the melodic part of the piano accompaniment is even more important than the vocal part because the accompaniment not only enriches the gradation of the musical work but also raises the integrity to a higher level. A single pursuit of melody and ignoring the role of accompaniment in music will result in a lack of clear understanding of the overall framework of music. Not paying enough attention to the accompaniment and not considering the harmonic relationship between the melody and the accompaniment, the singing will also lose its brilliance.

Cultural differences are deeply rooted. Every non-native learner is more or less faced with the learning difficulties of cultural differences. These problems may not be impossible to overcome, but they do exist. Yet, we have an ardent love for music and pursuit of vocal excellence. For voice learners from any cultural background, finding problems from every possible angle will allow us to deepen further our understanding of music, which plays a role in promoting both singing skills and musical expressiveness.

**REFERENCES:**

ZE, Hou Li, 2001. *Hua Xia Mei Xue*. ISBN 978-757-021-118-0.

WANG, Rong, 2016. Exploring the cultural value of Chinese and Western vocal art. *Home of Dramas*. vol. 17, p. 87. ISSN 1007-0125.

WAN, Wan Zhi, 2005. Discussing on the art of vocal performance and the aesthetic thought. *Journal of Zhangzhou Teachers College (Philosophy & Social Sciences)*. vol. 1. ISSN 1004-468X.

LI, Wei, 2019. *Contemporary Art Song Research*. ISBN 978-7-5180-4566-2.

# ОРГАНИЗАЦИОННИ АСПЕКТИ ПРИ ПРОВЕЖДАНЕТО НА АКТЬОРСКИ КАСТИНГИ В ТЕАТЪРА

БОЯН ЖЕЛЯЗКОВ<sup>1</sup>

## ORGANIZATIONAL ASPECTS WHEN CONDUCTING ACTOR CASTING IN THE THEATER

BOYAN ZHELYAZKOV<sup>2</sup>

**Резюме.** Кастингът в театъра е процес на подбор при сформирване на актьорски екип, който се отличава с демократичност и конкурентност. В периода 2020-2022 година можем да забележим, че има увеличаване на обявените кастинги от драматични театри в България, поради което да отчтем това като тенденция. Настоящата разработка разглежда практиките и особеностите при организацията на актьорски кастинги в театъра.

**Ключови думи:** кастинг, театър, актьори

**Abstract:** Casting in the theater is a selection process when forming an acting team, which is characterized by democracy and competitiveness. In the period 2020-2022, we can notice that there is an increase in the announced castings of drama theaters in Bulgaria, which is why we consider this as a trend. The current development examines the practices and peculiarities in the

---

<sup>1</sup> **Боян Желязков** е докторант в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“; e-mail: hi@boyan.bg

<sup>2</sup> **Boyan Zhelyazkov** is a Doctoral student in NATFA „Krstyio Sarafov“; e-mail: hi@boyan.bg

organization of actor castings in the theater.

**Keywords:** casting, theater, actors

Думата „кастинг“ има различни смислови значения, но в театралната практика това представлява процес/форма/метод, който е част от предварителната подготовка на театралната продукция за избор на определен тип изпълнител /актьор/ за конкретна роля/роли. Кастингът може да бъде предназначен за попълване и на щатната актьорска труппа на театъра. Думата „кастинг“ най-често се свързва с подбор и разпределение на роли. Основен принцип е доброволното желание на участниците да се включат в него. Кастингът най-често се асоциира с кино индустрията, но е необходимо да отбележим, че има своето приложение и развитие в театъра. В периода 2020-2022 година можем да забележим, че има увеличаване на обявените кастинги от драматични театри, поради което да отчетем това като тенденция. В настоящата разработка ще направим опит да разгледаме практиките и особеностите при организацията на кастинги от театрите в България. Кастингът създава предпоставка за конкурентни условия на база на състезание за определена роля/роли, които се разпределят по демократичен начин. Тук няма да бъде засегнат въпросът какви са предимствата и недостатъците на щатната актьорска труппа и откритите сцени.

Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград през 2018 г. обявява кастинг за попълване на две актьорски места в труппата – жена/мъж.<sup>3</sup> Първия етап е по документи, а втория е кастинг, на който одобрените участници трябва да представят откъс от драматично произведение, откъс от бродуейски мюзикъл, изпълнение на поне един музикален инструмент. През 2018 г. театърът също организира кастинг, който се състои в няколко кръга за ро-

---

<sup>3</sup> Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград обявява конкурс за попълване на две актьорски места в труппата. [онлайн] 11.07.2018 [Прегледан: 9.10 2022 г.] Достъпен на <https://natfiz.bg/2018/07/11/dramatichen-teatar-nikola-vaptsarov-blagoevgrad-obyavyava-konkurs-za-popalvane-na-dve-aktorski-mesta-v-trupata/>

лята на Дориан Грей в спектакъла „Портретът на Дориан Грей“ по едноименния роман на Оскар Уайлд, адаптация Мерлин Холанд и Джон О'Конър, режисьор Стайко Мурджев. В обявата за кастинга се отбелязва, че могат да участват мъже на възраст до 30 години, професионални актьори или студенти по актьорско майсторство в последен курс на обучение. Кастингът се провежда на голяма сцена в Младежки театър „Николай Бинев“ – София. Необходимите документи са автобиография и 4 броя снимки (две портретни и две в цял ръст), които трябва да се изпратят в обявения срок на посочен e-mail. Записването се случва по реда на получаване на кандидатурите. Материалите за кастинга се изпращат по e-mail. Одобрените кандидати са допуснати за участие до втори кръг. В обявата е посочен и репетиционният период на спектакъла. През 2022 г. Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград отново организира кастинг за попълване на щатната трупа като уточнява в условията, че могат да участват жени и мъже – професионални актьори или учаци в последен курс на обучение по актьорско майсторство. Изискуемите документи са автобиография и снимки – портретни и в цял ръст, които трябва да се изпращат на посочен e-mail. В обявата са посочени срокове – датата на кастинга, както и срокът за записване и датата, до която допуснатите кандидати ще бъдат информирани. Кастингът се провежда в Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград. Условието е кандидатите да подготвят два материала по избор, както и по желание да представят песен и/или танц. Резултатите от проведения кастинг сочат, че след селекция на 98 кандидати, предложение за присъединяване към трупата на театъра получават актьорите: Борис Върбанов, Гринго-Богдан Григоров, Калоян Лулчев, Теодор Ненов, Константина Георгиева, Яна Бобева<sup>4</sup>.

Драматичен театър – Ловеч обявява кастинг през 2020 г. за мъже – актьори. Кандидатстването се осъществява с изпращане на CV и снимка по e-mail. В обявата е посочен крайният срок. Кастингът е предвидено да се проведе в София, а театърът да се свърже само с одобрените кандидати. В обявата прави впечатление, че

---

<sup>4</sup> Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград. [онлайн] [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://www.facebook.com/dt.blagoevgrad>

липсват по-подробни изисквания към кандидатите.<sup>5</sup> През 2021 г. театърът обявява отново кастинг, но този път за ролята на Ангела в представлението „Илинден“ по романа на Димитър Талев и текстове на Пейо Яворов. Кастингът е за женска роля (16 – 18 години) и се провежда на голяма сцена в театъра.

Драматичен театър „Стефан Киров“ – Сливен провежда кастинг през 2020 г. за главната роля в спектакъла „В полите на Витоша“ от П. К. Яворов, режисьор – Стайко Мурджев. Комисията, която го провежда е съставена от директора на театъра и режисьора. Актрисата Мария Панайотова печели кастинга, а след това е поканена и да стане част от щатната трупа. През 2022 г. се провежда и още един кастинг – този път за попълване на трупата на театъра, поради необходимостта от мъже. Провеждането на кастинг и назначаването на млади актьори с енергия и динамика се счита за здравословно за трупата. Изискването към кандидатите е да подготвят монолог. Комисията е съставена от директора на театъра и щатния режисьор. Това, което се търси чрез кастинга е обогатяване на трупата с различен актьорския натюрел.

През 2022 г. Драматичен театър – Русе обявява актьорски кастинг за няколко проекта едновременно. В обявата е посочено, че кастингът е за актьори (мъже и жени) за проектите: „Балкански синдром“ (режисьор – Недялко Делчев), „Лилиом“ (режисьор – Ивайло Ненов), „Дон Жуан“ (режисьор – Стайко Мурджев), „Доходно място“ (режисьор – Маргарита Мачева), „Смешен плач“ (режисьор – проф. Маргарита Младенова). Кастингът е предвидено да се проведе в град София, на Сцена 47 в Театър НАТФИЗ. Обявявата включва условието кандидатите да са завършили актьорско майсторство в периода 2020 – 2022 г. Необходимите документи за участие са: заявка за участие в свободен текст (вкл. телефон за контакт), кратка автобиография, две актуални снимки. Посочен е и краен срок за подаване на документите по e-mail. Според обявата допуснатите по документи участници ще бъдат известени. Кандидатите трябва да представят пред журито два материала по избор и по желание мо-

---

<sup>5</sup> Драматичен театър Ловеч / Drama Theatre Lovech. [онлайн] 3.02.2020 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] <https://www.facebook.com/dramatheatrelovech>

гат да покажат музикални и танцови умения.<sup>6</sup>

През 2022 г. Драматичен театър „Иван Димов“ – Хасково обявява актьорски кастинг за попълване на трупата, както и за новия проект „Дванайsetsa нощ“ от Уилям Шекспир, режисьор – Анастасия Събева. В обявата е обозначено, че се търсят мъже и жени на възраст до 30 години – професионални актьори или студенти по актьорско майсторство в последен курс на обучението си. В условията е включено, че кандидатите трябва да подготвят драматичен и комедиен монолог, като задължително един от двата да бъде от произведение на Уилям Шекспир. Кастингът е предвиден да се проведе на сцената на „Славянска беседа“ – София.<sup>7</sup> Графикът се публикува допълнително на официалния уеб сайт и в социалните медии на театъра. Посочен е и срокът за изпращане на кандидатурите – творческа автобиография и четири снимки (две портретни и две в цял ръст) на e-mail. Репетиционният период също фигурира в обявата. От театъра публично обявяват резултатите от кастинга. Комисията включва директор, заместник-директор, режисьор. Класирани са актьорите: Дамяна Тодорова, Мартина Троанска, Константин Николов, Никола Маноловски, Стефан Кондров.

Драматичен театър „Н. О. Масалитинов“ – Пловдив прави впечатление с големия брой организирани кастинги за конкретни проекти или за попълване на щатната трупа. През 2012 г. се провежда кастинг за проекта „Крал Лир“, режисьор – Стайко Мурджев. В условията е уточнено, че се търсят мъже от 18 до 30 години от Пловдив в добра физическа форма и двигателна култура. Като предимство се счита обучението в областта на театъра или танците. На следващата година е обявен кастинг за спектакъла „Възвишение“ по Милен Русков, режисьор Иван Добчев. В обявата фигурира, че се търсят мъже и жени, които са професионални актьори или студенти в 4-ти курс по „Актьорско майсторство“.<sup>8</sup> Отново през 2013

---

<sup>6</sup> Официална уеб страница на Драматичен театър „Сава Огнянов“ – Русе. [онлайн] [Прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://www.rusetheatre.com/>

<sup>7</sup> Кастинг за актьори и нов спектакъл. [онлайн] 8.03.2022 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] <https://www.dkth.bg/about-us/news/96-кастинг-за-актьори-и-нов-спектакъл/>

<sup>8</sup> Театърът обявява открит кастинг. [онлайн] 22 март 2013 г. [Прегледан

година е проведен кастинг за попълване на щатната трупа на театъра. В условията е уточнено, че се търсят професионални актьори до 27 години с възможност за дългосрочен договор. Подборът се извършва на два етапа – по документи и кастинг. Кандидатите трябва да подготвят за представяне пред комисията монолог по свой избор и приложения откъс от пиеса. В откъса е предвидено да вземе участие като сценичен партньор актриса от Драматичен театър „Н. О. Масалитинов“ – Пловдив.<sup>9</sup> Следващия кастинг е проведен през 2016 г. за спектакъл по текстове на Камен Донев, режисьор – Стайко Мурджев. Обявата гласи, че се търсят професионални актьори до 35-годишна възраст или студенти по актьорство в последен курс на обучение. За проекта „Слепият градинар“ по едноименната книга на Валери Стефанов, режисьор – Диана Добрева, театърът обявява кастинг през 2017 г. за актьор до 35 години за ролята на Димчо Дебелянов.<sup>10</sup> На следващата година също се обявява кастинг за „Европейска Одисея 2019: Пътуващият човек“, режисьор – Диана Добрева. Кастинг за мъже и жени до 28 години, професионални актьори или студенти по актьорско майсторство.<sup>11</sup> През 2020 г. е обявен кастинг за ролята на Холи в проекта „Закуска в „Тифани“, режисьор – Диана Добрева. Изискването към кандидатите е да са до 28-годишни, професионални актриси или студенти в специалност „Актьорско майсторство“, трети или четвърти курс. Кастингът е проведен на два етапа – по документи и прослушване.<sup>12</sup> През 2022 г. е организиран кастинг с цел попълване на трупата за двама

---

9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/teatarat-obyavyava-otkrit-kasting>

<sup>9</sup> Театърът търси професионални актьори мъже до 27 години. [онлайн] 25.05.2013 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://dtp.bg/news/teatarat-tarsi-profesionalni-aktyor>

<sup>10</sup> Кастинг за ролята на Димчо Дебелянов. [онлайн] 27.09.2017 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-dimcho-debelyanov>

<sup>11</sup> Кастинг за мъже и жени. [онлайн] 22.05.2018 г. [Прегледан на: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/kasting-za-mazhe-i-zheni>

<sup>12</sup> Кастинг за ролята на Холи в „Закуска в Тифани“. [онлайн] 6.07.2020 г. [Прегледан на: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-holi-v-zakuska-v-t>

актьори – мъже до 27 години.<sup>13</sup> Одобрените по документи кандидати е необходимо да подготвят 3 текста по свой избор, от които един комедиен монолог, един драматичен монолог и откъс от прозаично произведение. В резултат на кастинга актьорите Спартак Тодоров и Борис Кръстев са поканени да станат част от трупата на театъра.<sup>14</sup>

Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна провежда също регулярно кастинги за попълване на щатния състав през 2012 г., 2013 г., 2014 г., 2017 г., 2018 г., 2021 г. в зависимост от нуждите на трупата.<sup>15</sup> Кастингът представлява инструмент за обновяване на трупата с нови и млади имена, които да работят с ентузиазъм и всеотдайност. При организацията на кастингите основните елементи са регламентът – години, образование и откъси, с които да се представят участниците, както и срокът за получаване на изискуемите документи – автобиографии и мотивационни писма. В комисията на кастинга най-често се включват режисьор, артистичен директор, актьори от трупата. Ако има голям брой кандидати се организира втори тур. Кастингите благоприятстват намирането на мултижанрови артисти и създават предпоставка за колаборация между институции и жанрове на сценичните изкуства. Също така подобряват вътрешната атмосфера, формата и мотивацията на артистите.

Театър „София“ провежда кастинг за проекта „Формата на нещата“ от Нийл Лабют, режисьор – Мартин Киселов. Има над 100 кандидатури – мъже и жени за ролите, като постепенно в няколко кръга се пресяват до 10 души. Водещо в избора сред тях е виждането и концепцията на режисьора. Кастингът не е обявен публично в пресата, а информацията е разпространена в учебни заведения, в които се учи актьорско майсторство в София – НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, Театрален колеж „Любен Гройс“ и Нов български уни-

---

<sup>13</sup> Кастинг за двама щатни актьори – мъже. [онлайн] 28.04.2022 г. [Прегледан на: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/kasting-za-dvama-shtatni-aktyori-mazhe-do>

<sup>14</sup> Резултати от кастинг за актьори. [онлайн] 20.05.2022 г. [Прегледан на: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://dtp.bg/news/rezultati-ot-kasting-za-aktyori>

<sup>15</sup> Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна. [онлайн] [Прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://www.dramavarna.com/index.php/news/konkursi-obiavi>

верситет. Основните изисквания към кандидатите е да бъдат поне втори курс на обучение, за да имат развити умения и възрастово ограничение, за да отговарят на възрастта на героите. Актьорите Марта Каменова и Милко Йовчев печелят кастинга. Театърът провежда кастинг за проекта „Кашонът“ от Клеман Мишел, режисьор – Снежина Танковска. Премиерата на спектакъла не се състои, но се провежда кастинг за ролите сред студенти „Актьорско майсторство“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Следващият кастинг, който Театър „София“ провежда през 2014 г. е за ролята на Антигона в „Антигона“ от Жан Ануи, режисьор – Иван Добчев.<sup>16</sup> Записването става по телефона. В обявата са посочени репетиционни срокове, дата на премиера, както и краен срок за записване и дата на провеждане на кастинга. Тук прави впечатление, че освен възрастовото ограничение са посочени съвсем подробни външни изисквания към кандидатите. За кастинга има 64 кандидатури, поради което се провеждат няколко кръга за стесняване на избора<sup>17</sup>. Информацията за кастинга се разпространява в театрални организации, учебни заведения, както и на сайта на театъра.

Дотук разгледаните кастинги са организирани и проведени от държавни и общински драматични театри, които са с щатна актьорска група.

Театър 199 „Валентин Стойчев“ е държавен драматично-куклен театър със статут на открита сцена/продуциращ център. Специфична е организационната иновация – няма щатна група, а творческите екипи се формират на проектен принцип. Тук кастингът представлява една добра алтернатива за формиране на актьорски екипи за творческите проекти, които се включват в репертоара на театъра. Сформирането на актьорския екип за проекта „Есеннта соната“ от Ингмар Бергман, режисьор – Младен Киселов през 2000 г. се счита за първия кастинг за театрална постановка в Бълга-

---

<sup>16</sup> Кастинг за ролята на Антигона. [онлайн] 11.02.2014 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен на <https://sofiatheatre.eu/kasting-za-rolyata-na-antigona~203>

<sup>17</sup> Съобщение относно: кастинга на Антигона. [онлайн] 7.03.2014 г. [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен: <https://sofiatheatre.eu/съобщение-относно-кастинга-за-антигона~207>

рия<sup>18</sup>. Кандидатите за четирите роли са над 340, като кастингът се провежда в два кръга. Специфичното е, че режисьорът в периода на кастинга не е в България. Прослушванията се провеждат в София, на одобрените участници е направен видеозапис с подробни указания от режисьора за заснемането. Изпращат се видеозаписи с откъси на одобрените кандидати за следващия кръг. Основен двигател на идеята е режисьорът Младен Киселов, който споделя: „Алтернатива на кастинга няма. Крайно време е у нас да се разбере, че светът така работи. Моите студенти в Америка отрано се подготвят за кастинги. Те изучават специален предмет „кастинг“. Целта е въобще да не се вълнуват, да не драматизират неуспехите и да поддържат творческата си форма. Възможно е дори актьор да откаже да участва, ако не получи задоволителни отговори на своите въпроси, които има право да зададе в последните три минути от срещата с режисьора. Но у нас тези взаимоотношения са организирани по-различно. Равнопоставеността е задължителна там. С достойнството на актьора започва и завършва кастингът. За американските артисти той е начин на живот, рутинна дейност. Те се явяват на много конкурси. Като риболова е – ако днес не успееш, утре – със сигурност.“<sup>19</sup> През 2005 г. за проекта „Веселите Разплюеви дни“ по А. В. Сухово – Кобилин, режисьор – Младен Киселов в Театър 199 се провежда отново кастинг за петте роли. Следващият кастинг, който театърът организира е през 2018 г. за проекта „Най-бързият часовник във Вселената“ от Филип Ридли, режисьор – Стайко Мурджев за ролята на Шърбет Грейвил. Допустими кандидати са жени до 30 години, които са професионални актриси или студенти по актьорско майсторство в последен курс на обучението си. За обявения кастинг са одобрени 82 кандидатури, които отговарят на условията като 68 от тях се явяват на двудневните прослушвания. До втори кръг са допуснати шестима кандидати – Анета Иванова,

---

<sup>18</sup> Тодорова, Д. Епопеята, наречена „Есенна соната“. София, вестник Сега. [онлайн][Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен: <https://old.segabg.com/article.php?id=226699>

<sup>19</sup> Ушева, Н. Младен Киселов: Алтернатива на кастинга няма. София, Вестник „Дума“, 2005 г. [онлайн] [Прегледан: 9.10.2022 г.] Достъпен: <http://old.duma.bg/2005/0705/010705/kultura/cul-2.html>

Виолина Доцева, Виттория Николова, Любомира Башева, Мария Сотирова, Ния Кръстева. След втория кръг за ролята е избрана Виттория Николова. През 2019 г. Театър 199 „Валентин Стойчев“ провежда кастинг за влизане в ролята на „А.“ (човек на пробен срок) в проекта „Пробен срок“ от Николай Гундеров, режисьор – Тея Сугарева. В обявата е посочено, че в кастинга могат да участват мъже на възраст до 30 години – професионални актьори или студенти по актьорско майсторство. За обявения кастинг са одобрени 17 кандидатури, съгласно сроковете и регламента. Проведен е втори кръг, до който са допуснати актьорите: Димитър Крумов, Ясен Атанасов, Румен Михайлов, Божидар Йорданов. За ролята е избран Божидар Йорданов. За проекта „Винсент в Брикстън“ от Никълъс райт, режисьор – Владлен Александров се обявява кастинг през 2022 г. за ролите на Сам и Анна. В кастинга могат да участват: мъже на възраст до 28 години (професионални актьори или студенти по актьорско майсторство в последен курс на обучението си), както и жени на възраст до 26 години (професионални актриси или студенти по актьорско майсторство в последен курс на обучението си). В срок подават документи 180 души (75 мъже и 105-жени). От тях за прослушването са одобрени кандидатурите на 12 мъже и 16 жени съгласно регламента. На проведените двудневни прослушвания се явяват 23 от тях. Резултатите сочат, че за ролята на Сам е избран Теодор Ненов, а за Анна – Константина Георгиева. Любопитното е, че същите актьори се явяват малко след това на кастинг за попълване на щатната трупа на Драматичен театър „Никола Вапцаров“ – Благоевград и отново са сред петимата, които получават покана да се присъединят към трупата. Основен екип за провеждане на кастинга са: директор, режисьор, драматург, както и кастинг партньори, които съдействат на участниците в изпълнението на откъса. Има административен и организационен екип от координатори, асистенти в целия процес по организиране и осъществяване на кастинга. В обявите се посочени подробно сроковете – срокът за изпращане на документи – автобиография и снимки, дата на кастинга, репетиционен период, дата на премиера.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Официален уеб сайт на Театър 199. [онлайн] [Прегледан: 09.10.2022 г.]

В процеса по подготовка и реализиране на кастинга в театъра можем да откром няколко етапа.

**Предварителна подготовка:**

- формиране и изясняване на заданието и целта за провеждане на кастинг;
- формиране на екип – комисия/жури, кастинг партньори, кастинг асистенти, координатори и др.;
- подготвяне на публична информация с условията на кастинга.

Основна цел – изясняване на заданието и предварителната подготовка за провеждане на кастинг.

**Промоция на кастинга:**

- разпространение на информацията за кастинга и достигане до таргет аудиторията;

Основни канали за разпространяване на информацията могат да бъдат:

- медийни партньори (печатни и електронни медии);
- образователни институции в областта на театралното изкуство;
- собствени канали – печатни (плакат) и дигитални канали (уеб сайт и социални медии – страницата на организацията, групи за кастинги и страници на студентски класове по актьорско майсторство).

Основна цел – достигане до таргет аудиторията, промотиране на кастинга и набиране на кандидатури.

**Подбор на участниците:**

- преглед и предварителен подбор на участниците в кастинга;
- информация до всички одобрени и неодобрени кандидати, които да бъдат уведомени за първоначалните резултати;
- изпращане на материали/откъси на одобрените кандидати за прослушванията.

Основна цел: подбор на кандидатите по документи.

**Провеждане на актьорски кастинг** – осъществяване на ка-

стинга чрез кръгове/турове. Според времето, организацията, целта и броя кандидати има възможност да се проведе един и повече кръгове/турове, в които да се стесни листа с одобрени участниците.

Основна цел – прослушване на избраните кандидати, поставяне на индивидуални задачи и избиране на кандидат спрямо целта на заданието.

**Крайно класиране и представяне на резултатите.** Резултатите от кастинга не се съобщават веднага. Необходимо е време, в което комисията да обсъди качествата и представянията на всички, които са се включили в кастинга.

След като е направен финалният избор, се изготвя публична информация.

Основна цел – вземане на решение и оповестяване на резултатите от кастинга.

*Положителните аспекти за театралната организация без да имат претенцията за изчерпателност могат да бъдат:* създаване и актуализиране на актьорска база данни; откриване на нови таланти; предварително промотиране и създаване на интерес към реализацията на предстоящия проект; подобряване имиджа на организацията.

*Положителни аспекти за участниците в кастинга без да имат претенцията за изчерпателност могат да бъдат:* възможност за участие в проект или работа в актьорска трупа; обмяна на опит и контакти; поддържане на актьорска форма.

Основна информация, която е необходимо да се включи в обявата за кастинга е:

- информация за проекта – заглавие, автор, режисьор, екип, продуцент;
- срокове – репетиционен период, премиера, дати на прослушванията;
- изисквания към кандидатите;
- необходими документи – автобиография, снимки.

Обявата за кастинг се отличава с това, че трябва да бъде кратка, ясна, точна, конкретна и същевременно достатъчно изчерпателна.

*Екипът при реализацията на кастинг е в две направления –*

административен и организационен екип, както и кастинг група. Административният и организационният екип включва координатори и кастинг асистенти – административен секретар, специалист „Човешки ресурси“, експерт „Връзки с обществеността“. В кастинг-групата се включват директорът на театъра/театралният продуцент, режисьор, драматург, художествен съвет, актьори, кастинг-партньори.

*Процесът* по провеждане на кастинг може да бъде децентрализиран. Настоящата разработка включва примери, в които кастингът се провежда за роля или попълване на щата в извънстоличен театър, а прослушванията се случват в столицата. Друг пример е първоначалния подбор за проекта „Есенна соната“ в Театър 199, когато режисьорът Младен Киселов е в САЩ, а от Театър 199 в София провеждат първоначален подбор и прослушвания като правят видеозаписи с изпълнения на материалите, които се изпращат до режисьора.

Можем да открием *три типа кастинг* – вътрешен, външен и смесен. Вътрешният може да се проведе в щатната трупа на театъра, от която да се осъществи разпределението на ролите. Външният е инструмент за избирането на гостуващи актьори и попълване на трупата с нови имена. Смесеният кастинг се случва, когато се извършва подбор между трупата и външни актьори. Честа практика е също режисьорът да направи финално разпределение на ролите след като започне репетиционния процес на проекта и минат няколко репетиции, които да помогнат за финалната преценка.

Необходимо е да бъдат прогнозирани реалистични срокове за осъществяване на кастинга. За целта трябва да се има предвид репетиционния период и датата на премиерата на проекта, ако кастингът е за конкретен проект. Трябва да се предвиди достатъчно време за популяризиране на кастинга и набирането на кандидатури, както и датите за провеждане на прослушванията. Съществуват различни практики, но ако е предвиден конкретен материал – откъс от пиеса, който да бъде представен от участниците, е необходимо да бъде изпратен поне 2 дни преди кастинга, в който ще вземат участие с него. Това е коректно, за да имат възможност участниците да се запознаят с него.

При провеждането на кастинг е необходимо да се предвидят *удобства за участниците* – вода и гримьорна, в която да могат да си вземат времето и да се подготвят за представяне. Добра практика е да има предварителен график на прослушванията и всеки участник да има точен час, в който да се представи. Това благоприятства по-добрата организация и яснота при явяването на участниците. Като недостатък може да се изтъкне, че са възможни размествания и корекции в процеса на работа.

Основните *инициатори* за провеждане на кастинги са директорите на театри и режисьорите. От написаното дотук прави впечатление, че много често се повтарят имената на режисьори, които предпочитат да използват кастинга като инструмент за избиране на актьор за конкретна роля/роли.

След успешно спечелен кастинг е необходимо *склучване на договор* с избрания актьор. Препоръчително е да бъдат предварително уточнени и изяснени условията и трудовите правоотношения с одобрения кандидат, за да няма разминавания в очакванията и неточности.

Основните *разходи при организацията на кастинг* са при заплащане на хонорари за допълнително привлечен екип (кастинг-партньори).

Като препоръка може да се отбележи, че е необходимо да бъдат създадени отделни имейли за кастинг, които да включват домейна на организацията (casting@domeintheatre). Това улеснява събирането и обработката на постъпилите кандидатури.

Тук може да се отбележи, че е необходимо организиране и осъществяване на обучения и дискусии за провеждане на актьорски кастинги в театъра и обмяна на опит, така както се срещат обучителни курсове, предназначени за актьори. В НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ съществува избираема дисциплина „Подготовка за кастинг“, която е базирана на книгата „Прослушаване“ от Майкъл Шъртлеф („Audition“, Michael Shurtleff) с преподавател Мартин Киселов.

Най-често изискуемите *документи при кандидатстване* за кастинг са творческа биография или CV, както и снимки, затова е необходимо участниците да имат подготвена актуална професио-

нална фотосесия и биография.

Няма информация за използване на услугите на кастинг-агенциите за набиране на кандидати от театрите. Практиката е да ползват наличните вътрешни ресурси. Работата на кастинг-агенции е фокусирана в киното, докато театралните кастинги имат своите особености. Практиката е, театрите да използват наличните вътрешни ресурси вместо външни като кастинг-агенции, вероятно и поради финансови причини. Кастингът може да доведе до подобряване имиджа на театъра, промотиране на предстоящия проект, събиране на актьорска база данни и поради това е за предпочитане театърът да е ангажиран пряко с организацията му.

В театрите в България липсват отдели, които да се занимават изцяло с организиране и провеждането на кастинги, поради ниския брой реализирани кастинги и възможността да се използва наличния ресурс. Създаването на отдел в организационната йерархия на театъра, който специално да се ангажира с кастингите изисква голям обем от работа, финансови разходи и човешки ресурси.

Предпоставка за подобряване и развитие в областта на театралните кастинги е създаването на дигитална платформа за промотиране и набиране на кандидати за кастинги, опция за създаване на портфолио от кандидатите, библиотека с ресурси за подготовка, както и допълване на уебсайтовете на театралните организации с обособени страници, които да акцентират и дават информация за текущите кастинги.

Основен извод, който можем да изведем от написаното дотук е, че кастингът представлява инструмент за намиране на млади актьори.

Като положителна тенденция може да се отчете увеличаването на кастингите в периода 2020 – 2022 г., което го утвърждава като успешен метод за подбор. Това е предпоставка за създаване на демократични условия за формиране на творчески екипи от театрите и откриване на нови актьорски „звезди“, както и поддържане на тренинг и усъвършенстване на актьорската форма, представяне и мотивация. В организационно отношение кастингът има своите особености, за да протече безпроблемно и на добро професионално ниво.

## ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES):

- Драматичен театър „Никола Вапцаров” – Благоевград обявява конкурс за попълване на две актьорски места в трупата. *НАТФИЗ* [онлайн]. 11.07.2018 [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://natfiz.bg/2018/07/11/dramatischen-teatar-nikola-vaptsarov-blagoevgrad-obyavyava-konkurs-za-popalvane-na-dve-aktorski-mesta-v-trupata/> [Dramatischen teatar „Nikola Vaptsarov” – Blagoevgrad obyavyava konkurs za popalvane na dve aktyorski mesta v trupata. *NATFIZ* [onlayn]. 11.07.2018 [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://natfiz.bg/2018/07/11/dramatischen-teatar-nikola-vaptsarov-blagoevgrad-obyavyava-konkurs-za-popalvane-na-dve-aktorski-mesta-v-trupata/>]
- Драматичен театър „Никола Вапцаров” – Благоевград. *Facebook* [онлайн]. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://www.facebook.com/dt.blagoevgrad> [Dramatischen teatar „Nikola Vaptsarov” – Blagoevgrad. *Facebook* [onlayn]. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://www.facebook.com/dt.blagoevgrad>]
- Драматичен театър Ловеч. *Facebook* [онлайн]. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://www.facebook.com/dramatheatrelovech> [Dramatischen teatar Lovech. *Facebook* [onlayn]. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://www.facebook.com/dramatheatrelovech>]
- Драматичен театър „Сава Огнянов” – Русе [онлайн]. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://www.rusetheatre.com/> [Dramatischen teatar „Sava Ognyanov” – Ruse [onlayn]. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://www.rusetheatre.com/>]
- Драматичен театър „Стоян Бъчваров” – Варна [онлайн]. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://www.dramavarna.com/index.php/news/konkursi-obiavi> [Dramatischen teatar „Stoyan Bachvarov” – Varna [onlayn]. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://www.dramavarna.com/index.php/news/konkursi-obiavi>]
- Кастинг за ролята на Димчо Дебелянов. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн]. 27.09.2017 г. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-dimcho-debelyanov> [Kasting za rolyata na Dimcho Debelyanov. *Dramatischen teatar-Plovdiv* [onlayn]. 27.09.2017 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-dimcho-debelyanov>]
- Кастинг за мъже и жени. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн]. 22.05.2018 г. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://dtp.bg/news/kasting-za-mazhe-i-zheni> [Kasting za mazhe i zheni. *Dramatischen teatar-Plovdiv* [onlayn]. 22.05.2018 g. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://dtp.bg/news/kasting-za-mazhe-i-zheni>]

- Кастинг за ролята на Холи в „Закуска в Тифани“. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн] 6.07.2020 г. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-holi-v-zakuska-v-t> [Kasting za rolyata na Holi v „Zakuska v Tifani“. *Dramatichen teatar-Plovdiv* [onlayn] 6.07.2020 g. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://dtp.bg/news/kasting-za-rolyata-na-holi-v-zakuska-v-t>]
- Кастинг за двама шатни актьори – мъже. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн] 28.04.2022 г. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://dtp.bg/news/kasting-za-dvama-shtatni-aktyori-mazhe-do> [Kasting za dvama shtatni aktyori – mazhe. *Dramatichen teatar-Plovdiv* [onlayn] 28.04.2022 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://dtp.bg/news/kasting-za-dvama-shtatni-aktyori-mazhe-do>]
- Кастинг за актьори и нов спектакъл. *Драматично-куклен театър „Иван Димов“* [онлайн] 8.03.2022 г. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://www.dkth.bg/about-us/news/96-кастинг-за-актьори-и-нов-спектакъл/> [Kasting za aktyori i nov spektakal. *Dramatichno-kuklen teatar „Ivan Dimov“* [onlayn] 8.03.2022 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://www.dkth.bg/about-us/news/96-кастинг-за-актьори-и-нов-спектакъл/>]
- Кастинг за ролята на Антигона. *Театър София* [онлайн]. 11.02.2014 г. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://sofiatheatre.eu/kasting-za-rolyata-na-antigona-~203> [Kasting za rolyata na Antigona. *Teatar Sofia* [onlayn]. 11.02.2014 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://sofiatheatre.eu/kasting-za-rolyata-na-antigona-~203>]
- Резултати от кастинг за актьори. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн] 20.05.2022 г. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://dtp.bg/news/rezultati-ot-kasting-za-aktyori> [Rezultati ot kasting za aktyori. *Dramatichen teatar-Plovdiv* [onlayn] 20.05.2022 g. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://dtp.bg/news/rezultati-ot-kasting-za-aktyori>]
- Съобщение относно: кастинга на Антигона. *Театър София* [онлайн]. 7.03.2014 г. [прегледан 9.10.2022 г.] Достъпен на: <https://sofiatheatre.eu/съобщение-относно-кастинга-за-антигона~207> [Saobshtenie otnosno: kastinga na Antigona. *Teatar Sofia* [onlayn]. 7.03.2014 g. [pregledan 9.10.2022 g.] Dostapen na: <https://sofiatheatre.eu/съобщение-относно-кастинга-за-антигона~207> ]
- Театър 199*. [онлайн]. [прегледан 09.10.2022 г.] Достъпен на: [www.theatre199.org/](http://www.theatre199.org/) [Teatar 199. [onlayn]. [pregledan 09.10.2022 g.] Dostapen na: [www.theatre199.org/](http://www.theatre199.org/)]

- Театърът търси професионални актьори мъже до 27 години. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн]. 25.05.2013 г. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://dtp.bg/news/teatarat-tarsi-profesionalni-aktyor> [Teatarat tarsi profesionalni aktyori mazhe do 27 godini. Dramatichen teatar-Plovdiv [onlayn]. 25.05.2013 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://dtp.bg/news/teatarat-tarsi-profesionalni-aktyor>]
- Театърът обявява открит кастинг. *Драматичен театър-Пловдив* [онлайн]. 22 март 2013 г. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://dtp.bg/news/teatarat-obyavyava-otkrit-kasting> [Teatarat obyavyava otkrit kasting. *Dramatichen teatar-Plovdiv* [onlayn]. 22 mart 2013 g. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://dtp.bg/news/teatarat-obyavyava-otkrit-kasting>]
- ТОДОРОВА, Д. Епопеята, наречена „Есенна соната“. *Sega* [онлайн]. [прегледан 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <https://old.segabg.com/article.php?id=226699> [TODOROVA, D. Epopayata, narechena „Esenna sonata“. *Sega* [onlayn]. [pregledan 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <https://old.segabg.com/article.php?id=226699>]
- УШЕВА, Надежда. Младен Киселов: Алтернатива на кастинга няма. *Дума* [онлайн]. 01.07. 2005 [прегледан: 9.10.2022 г.]. Достъпен на: <http://old.duma.bg/2005/0705/010705/kultura/cul-2.html> [UShEVA, Nadezhda. Mladen Kiselov: Alternativa na kastinga nyama. *Duma* [onlayn]. 01.07. 2005 [pregledan: 9.10.2022 g.]. Dostapen na: <http://old.duma.bg/2005/0705/010705/kultura/cul-2.html>]





# **Млад научен форум за музика и танц**

*конференция с международно участие*

---

брой 17

Сборник № 17 от поредицата *Млад научен форум за музика и танц: конференция с международно участие* включва материали от проведения през 2022 година в Нов български университет в София VI НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ИЗКУСТВА. Във форума взеха участие учени от XVII МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ и VI МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА ТЕАТЪР, КИНО, СЦЕНА И ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА. Вече 17 години продължава това научно предизвикателство на Нов български университет и департамент „Музика“. Идеята за създаването бе на известния композитор и преподавател проф. Димитър Христов, д.н. (1933-2017), за да има място за изява и обмен на научни тези за докторанти, постдокторанти, млади учени и преподаватели. През годините се включваха колеги от редица висши училища, академии и културни институции – от България и от други страни и континенти. През 2017 към нас се присъединиха и колеги от съседни департаменти в НБУ (театрално, визуално и други изкуства и науки за тях), с което тематичният обхват се разшири.

В настоящия том, след подбор чрез двойно анонимно рецензиране (съгласно регламента на изданието), са включени 28 доклада на участници от Австралия, Бразилия, Германия, Италия, Китай, Косово – от Нов български университет в София, от Института за изследване на изкуствата към Българската академия на науките, от Софийския университет „Св. Климент Охридски“, от Факултета по хуманитарни науки към Университета в Кьолн и др.