



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

20 МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНО
УЧАСТИЕ

Департамент Музика

2026

Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

брой 20

Young Science Forum for Music and Dance

Conference with International Participation

issue 20

Издание на Нов български университет, департамент „Музика“
Publication of New Bulgarian University, Music Department

Главни редактори / Chief Editors

Проф. Явор Конов, д.н. (НБУ, департамент „Музика“) /
Prof. Yavor Konov, ScD. (NBU)

Проф. Виолета Дечева, д.н. (НБУ, департамент „Театър“) /
Prof. Violeta Decheva, Ph.D. (NBU, Theater Department)

Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова (НБУ, департамент „Музика“)
/ Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova (NBU, Department of Music)

Редакционна колегия / Editorial board

Проф. д-р Симо Лазаров (НБУ) / Prof. Dr. Simo Lazarov (NBU)

Проф. д-р Георги Арnaudов (НБУ) / Prof. Dr. Georgi Arnaudov (NBU)

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

Проф. д-р Пиетро 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)

ISSN 1313-342X (Print)

ISSN 3033-1528 (Online)



Изданието
стартира през
2007 година.

То дава
възможност за
публикуване на
доклади и статии
на докторанти и
постдокторанти
от различни
институции в
България и в
чужбина.

The publication
was launched in
2007.

It enables the
publication of
reports and articles
by doctoral and
postdoctoral
students from
various institutions
in Bulgaria and
abroad.

2026

XX МЛАД НАУЧЕН ФОРУМ ЗА МУЗИКА И ТАНЦ

Конференция с международно участие

YOUNG SCIENCE FORUM FOR MUSIC AND DANCE 20TH EDITION

Conference with International Participation

Нов български университет / New Bulgarian University
София, 1618, ул. „Монтевидео“ № 21 / Sofia, 1618, 21 Montevideo St

Департамент „Музика“ / Music Department
София, 1618, ул. „Монтевидео“ № 21, Офис 504А, Корпус I, етаж 5 /
Sofia, 1618, 21 Montevideo St, Building I, Floor 5, Office 504A
E-mail: artsforum@nbu.bg

Предпечатна подготовка и печат / Prepress preparation and printing:
Аскони-издат / Asconi-published, e-mail: askoni@abv.bg

Сайт на български и английски език / Website in Bulgarian and English:
<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 (Print)
ISSN 3033-1528 (Online)

СЪДЪРЖАНИЕ / CONTENTS

Явор Конов ПРЕДГОВОР ОТ РЕДАКТОРА	11
Yavor Konov EDITORIAL	

НАУЧНИ СТАТИИ И СТУДИИ / SCIENTIFIC ARTICLES AND STUDIES

- 1. Ангел Заберски**
МУЗИКАЛНАТА ХИМИЯ НА ДЖАЗ ТРИОТО.
НАСОКИ ЗА УСПЕШЕН РЕПЕТИЦИОНЕН ПРОЦЕС
ПРИ ПОДГОТОВКА НА КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА 15
Angel Zaberski
THE MUSICAL CHEMISTRY OF THE JAZZ TRIO. GUIDELINES
FOR A SUCCESSFUL REHEARSAL PROCESS IN PREPARING
A CONCERT PROGRAM
- 2. Анна Виденова**
FUGUE INTEGRAL НА СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ –
МУЗИКАЛЕН ФЕНОМЕН 27
Anna Videnova
FUGUE INTEGRAL BY STEFAN DRAGOSTINOV –
A MUSICAL PHENOMENON
- 3. Благой Бойчев**
ДОКУМЕНТЪТ И ПАМЕТА. МОДУСИ НА
ПАМЕТА В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ТЕАТЪР 41
Blagoy Boychev
THE DOCUMENT AND MEMORY: MODALITIES
OF MEMORY IN DOCUMENTARY THEATRE

4. **Ваня Петкова**
 „ОБРАЗ И ПОДОБИЕ“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ ЕДНОВРЕМЕННО
 КАТО „ПОДРАНИЛА“ И КАТО „ЗАКЪСНЯЛА“ ПИЕСА..... 55
Vanya Petkova
 YORDAN RADICHKOV'S "IMAGE AND LIKENESS"
 AS BOTH A 'FOREGONE' AND A 'BELATED' PLAY

5. **Василена Радева**
 ДА РЕЖИСИРАШ В ПУЛСАЦИЯТА
 НА ГЕОПОЛИТИЧЕСКОТО ВРЕМЕ..... 67
Vasilena Radeva
 DIRECTING IN THE THRILL OF GEO-POLITICAL TIMES

6. **Виолета Дечева**
 ПУБЛИКАТА В МЕЖДУЖАНРОВИТЕ ПРОСТРАНСТВА:
 ДВА ПРИМЕРА КЪМ ТЕМАТА. „ВЪЗХОД И ПАДЕНИЕ НА ГРАДА
 МАХАГОНИ“ (РЕЖ. БЕНЕДИКТ ФОН ПЕТЕР) И SANCTA
 (РЕЖ. ФЛОРЕНТИНА ХОЛЦИНГЕР) 76
Violeta Detcheva
 THE AUDIENCE IN INTER-GENRE SPACES. TWO EXAMPLES
 ON THE TOPIC: AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY,
 BASEL-BERLIN, REG. BENEDICT VON PETER (2025) AND
 SANCTA, REG. FLORENTINA HOLZINGER (2024)

7. **Димитър Бенков**
 ЗВУКОВИЯТ ДИЗАЙН КАТО ДРАМАТУРГИЧЕН
 ФАКТОР В АУДИО-ВИЗУАЛНИТЕ МЕДИИ 89
Dimitar Benkov
 SOUND DESIGN AS A DRAMATURGICAL
 FACTOR IN AUDIO-VISUAL MEDIA

8. **Кармен Телфеян**
 РАННИТЕ СОНАТИ НА МОЦАРТ И БЕТОВЕН ПРЕЗ ПОГЛЕДА
 НА ТРАДИЦИИТЕ ВЪВ ВИЕНСКАТА ЦИГУЛКОВА ШКОЛА..... 98
Karmen Telfeyan
 THE EARLY SONATAS OF MOZART AND BEETHOVEN THROUGH
 THE LENS OF THE VIENNESE VIOLIN SCHOOL TRADITION

9. **Лиляна Кехайова-Хосен**
 ВИРТУОЗНА ЦИГУЛКОВА ТЕХНИКА И АНСАМБЛОВ БАЛАНС
 В КВАРТЕТИТЕ № 1-6 НА НИКОЛО ПАГАНИНИ.
 РОЛЯТА НА ВИОЛОНЧЕЛОТО..... 109
Liliana Kehayova-Hossen
 VIRTUOUS VIOLIN TECHNIQUE AND ENSEMBLE BALANCE IN
 NICCO PAGANINI'S QUARTETS № 1-6. THE ROLE OF THE CELLO

10. **Маргарита Кръстева-Стойчевска**
 ФОЛКЛОРНИТЕ КОСТЮМИ В ТЕТЕВЕН
 ПРЕЗ XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК..... 119
Margarita Kresteva-Stoychevska
 FOLKLORE COSTUMES IN TETEVEN IN
 THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

11. **Марио Хосен**
 ПОГЛЕД КЪМ ТАЙНАТА МЕТОДИКА НА
 НИКОЛО ПАГАНИНИ („ТАЙНИТЕ НА ПАГАНИНИ“)..... 136
Mario Hossen
 A LOOK AT THE SECRET METHODS OF
 NICOLÒ PAGANINI (“*THE SECRETS OF PAGANINI*”)

12. **Мария Чавдарова-Кирова**
 ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПОДХОДИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО
 НА ОБРАЗА НА СЕВИНА В ОПЕРАТА „ЛЕТО 893“ НА ПАРАШКЕВ
 ХАДЖИЕВ, ВЪРХУ АРИЯТА НА ГЕРОИНЯТА ОТ III КАРТИНА..... 150
Maria Chavdarova-Kirova
 INTERPRETATIVE APPROACHES TO THE CONSTRUCTION
 OF THE CHARACTER OF SEVINA IN PARASHKEV HADJIEV’S
 OPERA “LETO 893,” BASED ON THE HEROINE’S ARIA FROM ACT III

13. **Милена Шушулова-Павлова**
 КОМПОЗИТОР И ИДЕЯ. ВЪЗМОЖНА МОТИВАЦИЯ
 И ИНСПИРАЦИЯ ЗА ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС..... 170
Milena Shushulova-Pavlova
 THE COMPOSER AND THE IDEA: POTENTIAL MOTIVATION
 AND INSPIRATION IN THE CREATIVE PROCESS

14. **Нели Маринкова**
 ЛЕГИТИМИРАНЕ НА РОК КУЛТУРАТА В БЪЛГАРСКАТА
 МУЗИКАЛНА СРЕДА ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА
 70-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК..... 193
Neli Marincova
 THE LEGITIMISATION OF ROCK CULTURE IN
 THE BULGARIAN MUSIC SCENE DURING THE EARLY 1970S

15. **Полина Антонова**
 ПИАНОТО И КЛАВИРНАТА МУЗИКА В БЪЛГАРИЯ В КРАЯ
 НА XIX ВЕК: АНАСТАС АНДРЕЕВ СТОЯНОВ204
Polina Antonova
 THE PIANO AND KEYBOARD MUSIC IN BULGARIA AT THE END
 OF THE 19TH CENTURY: ANASTAS ANDREEV STOYANOV

- 16. Радослав Дюлгеров**
 КОНЦЕРТ ЗА ТУБА И ОРКЕСТЪР ОТ АЛБЕНА ПЕТРОВИЧ
 ВРАЧАНСКА – СТИЛИСТИЧНИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ ПОДХОДИ 215
Radoslav Dyulgerov
 CONCERTO FOR TUBA AND ORCHESTRA
 BY ALBENA PETROVIC VRATCHANSKA.
 STYLISTIC AND TECHNOLOGICAL APPROACHES
- 17. Росица Бечева**
 23 ИЗДАНИЯ МЕЖДУНАРОДЕН ФОРУМ-ФЕСТИВАЛ
 „ВСЕЛЕНАТА НА КОМПЮТЪРНАТА МУЗИКА – СОФИЯ“ 228
Rositsa Becheva
 23 EDITIONS OF THE INTERNATIONAL FORUM-FESTIVAL
 „COMPUTER MUSIC SPACE INTERNATIONAL
 FORUM-FESTIVAL SOFIA“
- 18. Слава Янакиева**
 „ИГРАТА ЗА МАРИЯ МАГДАЛИНА“ ОТ BODLEIAN
 MS DIGBY 133: ЕЛЕМЕНТИ НА ДРАМАТУРГИЧНАТА
 ТЪКАН И СЦЕНИЧНИ СТРАТЕГИИ 240
Slava Yanakieva
 “THE PLAY OF MARY MAGDALENE” FROM BODLEIAN
 MS DIGBY 133: ELEMENTS OF DRAMATIC TEXTURE
 AND STAGING STRATEGIES
- 19. Христиана Стойкова**
 ИНТЕГРАЦИЯТА НА ЕМОЦИОНАЛНАТА ИНТЕЛИГЕНТНОСТ
 И ТЕОРИЯТА НА ПОТОКА В ОБУЧЕНИЕТО ПО ДЖАЗ
 ИМПРОВИЗАЦИЯ, БАЗИРАНО НА „ДВАНАЙСЕТТЕ НОТИ“
 НА КУИНСИ ДЖОУНС 256
Hristiana Stoykova
 THE INTEGRATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE
 AND FLOW THEORY INTO JAZZ IMPROVISATION EDUCATION,
 BASED ON QUINCY JONES’ “TWELVE NOTES”
- 20. Явор Конов**
 JOHANNES BRAHMS ЧРЕЗ ВИКТОРИЯ ВАСИЛЕНКО,
 РУМЕН ЦВЕТКОВ И АЛЕКСАНДЪР СОМОВ.
 КЛАРИНЕТ ИЛИ ВИОЛА? 267
Yavor Konov
 JOHANNES BRAHMS THROUGH VIKTORIA VASSILENKO,
 RUMEN TSVETKOV AND ALEXANDER SOMOV.
 CLARINET OR VIOLA?

- 21. Adelina Paloja Morina (Kosovo)**
 THE INTERRELATION BETWEEN LYRIC ART SONG AND ITS
 EXTENSION INTO OPERA. A COMPREHENSIVE ANALYSIS OF
 TRADITIONAL AND MODERN INFLUENCES IN THE CLASSICAL
 VOCAL REPERTOIRE OF ALBANIAN COMPOSERS 281
Аделина Палоја Морина (Косово)
 ВРЪЗКАТА МЕЖДУ ЛИРИЧНАТА ПЕСЕН И НЕЙНОТО
 ПРОДЪЛЖЕНИЕ В ОПЕРАТА. ОБЩ АНАЛИЗ НА ТРАДИЦИОННИТЕ
 И СЪВРЕМЕННИТЕ ВЛИЯНИЯ В КЛАСИЧЕСКИЯ ВОКАЛЕН
 РЕПЕРТОАР НА АЛБАНСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ
- 22. Alba Mucolli-Dehiri (Kosovo)**
 THE BASIC PRINCIPLES OF PIANO TECHNIQUE IN
 THE CONTEXT OF EXPRESSIVE PIANO PERFORMANCE 295
Алба Муколли-Дехири (Косово)
 ОСНОВНИТЕ ПРИНЦИПИ НА КЛАВИРНАТА ТЕХНИКА В
 КОНТЕКСТА НА ИЗРАЗИТЕЛНОТО ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ПИАНО
- 23. Begüm Bensu Ünsal (Turkey)**
 LOGICAL ARRANGEMENT OF THE SEPARATE
 SONIC EVENTS: ARNAUDOV'S QUALIA 311
Бегюм Бенсу Унсал (Турция)
 ЛОГИЧЕСКА ОРГАНИЗАЦИЯ НА ОТДЕЛНИТЕ
 ЗВУКОВИ СЪБИТИЯ: QUALIA НА АРНАУДОВ
- 24. Danijela Ilić (Serbia)**
 INNOVATIONS IN THE VARIATION CYCLE OF THE LATE PIANO
 SONATAS (OP. 109 AND OP. 111) BY LUDWIG VAN BEETHOVEN 320
Даниела Илич (Сърбия)
 ИНОВАЦИИ ВЪВ ВАРИАЦИОННИЯ ЦИКЪЛ НА
 КЪСНИТЕ СОНАТИ ЗА ПИАНО (ОП. 109 И ОП. 111)
 НА ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН
- 25. Ettore Michelazzi (Italy)**
 FLUTE ENSEMBLE: CONCEPT AND MANAGEMENT 348
Еторе Микелаци (Италия)
 ФЛЕЙТОВ АНСАМБЪЛ: КОНЦЕПЦИЯ И УПРАВЛЕНИЕ
- 26. Уан Джияшин (Китай)**
 КОНКУРСИТЕ ПО САКСОФОН –
 КУЛТУРНО И ОБРАЗОВАТЕЛНО ЗНАЧЕНИЕ 359
Jiaxin Wang (China)
 THE SAXOPHONE COMPETITION –
 CULTURAL AND EDUCATIONAL SIGNIFICANCE

27. **Мимоза Дранколи (Косово)**
 МУЗИКАЛНА ТЕРМИНОЛОГИЯ И МУЗИКАЛЕН ЕЗИК
 В КЛАВИРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА АЛБАНСКИ
 КОМПОЗИТОРИ: ЧЕСК ЗАДЕЈА, РАМАДАН СОКОЛИ,
 РАУФ ДЙОМИ 375
- Mimoza Drançolli (Kosovo)**
 THE MUSIC TERMINOLOGY AND MUSIC LANGUAGE
 IN THE PIANO WORKS OF ALBANIAN COMPOSERS –
 ÇESK ZADEJA, RAMADAN SOKOLI, RAUF DHOMI
28. **Syzana Jakupi (Kosovo)**
 ALBANIAN WOMEN PIANISTS IN ALBANIA AND KOSOVO:
 PIANISTIC FEMININITY BETWEEN AESTHETICS, HISTORY,
 AND INSTITUTIONS 389
- Сюзана Якупи (Косово)**
 ЖЕНИ ПИАНИСТИ В АЛБАНИЯ И КОСОВО:
 ИСТОРИЯ, ЕСТЕТИКА И ИНСТИТУЦИИ
29. **Ying Zhihao (China)**
 FROM POETRY TO OPERA: PUSHKIN AND TCHAIKOVSKY'S
 EUGENE ONEGIN IN A HOLISTIC ACCORDANCE 403
- Джъхiao Ин (Китай)**
 ОТ ПОЕЗИЯ КЪМ ОПЕРА: „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ НА
 ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИ В ХОЛИСТИЧНО СЪЗВУЧИЕ
30. **Yu Haoyang**
 АНАЛИЗ НА ХУМОРИСТИЧНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ОТ
 КИТАЙСКАТА ОПЕРА В КОМЕДИЙНИЯ ФИЛМ „СЦЕНАТА“ 416
- Yu Haoyang**
 ANALYSIS OF THE HUMOROUS ELEMENTS OF
 CHINESE OPERA IN THE COMEDY FILM “THE SCENE”

НАУЧНИ РЕЦЕНЗИИ / SCIENTIFIC REVIEWS

1. **проф. д-р Георги Арnaudов**
АНГЕЛ ЗАБЕРСКИ – „ИЗПОВЕД НА ЕДИН СИН“433
2. **доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска**
ЗА МОНОГРАФИЯТА „В СВЕТА НА ЕЛЕКТРОННАТА
МУЗИКА НА СИМО ЛАЗАРОВ“ С АВТОР РОСИЦА БЕЧЕВА437
3. **Мила Гешакова, журналист**
КЪДЕ СЕ РАЖДАТ ПОПЗВЕЗДИТЕ НА БЪЛГАРИЯ?439
4. **проф. д-р Милена Шушулова-Павлова**
ABBA FOREVER.....441
5. **проф. д-р Милена Шушулова-Павлова**
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАЛЕН ПРОЕКТ „ТАНЦ И ЕЛЕКТРОННА
МУЗИКА“ КАТО ПОЛЕ ЗА КРОСКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЯ450
6. **проф. д-р Милена Шушулова-Павлова**
ZABERSKI VS YOSSIFOV НА СЦЕНАТА НА НДК455
7. **проф. д-р Милена Шушулова-Павлова**
МЕЖДУНАРОДНИ КОНЦЕРТИ „ФЛЕЙТА И ЕЛЕКТРОННА
МУЗИКА“ – СЪВРЕМЕНЕН МОСТ МЕЖДУ КУЛТУРИТЕ458
8. **проф. д-р Милена Шушулова-Павлова**
NEW UNIVERSITY TALENT’26 РЕАЛИЗИРА МЕЧТИ462
9. **проф. д-р Симо Лазаров**
ЗА КНИГАТА „СТИЛИСТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В
БЪЛГАРСКАТА РОК МУЗИКА ДО НАЧАЛОТО НА 90-ТЕ
ГОДИНИ НА XX ВЕК“ С АВТОР Д-Р НЕЛИ МАРИНКОВА467
10. **проф. д-р Симо Лазаров**
ДОЦЕНТ РОСИЦА БЕЧЕВА С БЕЗСПОРНИ ЗАСЛУГИ В
ОБЛАСТТА НА МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО, НАУЧНИТЕ
ИЗСЛЕДВАНИЯ И ВИСШЕТО ОБРАЗОВАНИЕ471
11. **д-р Симеон Симеонов**
РЕЦЕНЗИЯ НА КОНЦЕРТ “ZABERSKI VS YOSSIFOV”474
12. **доц. д-р Росица Бечева**
ФOLKЛОРЕН КОНЦЕРТ „ЗАИГРАЛИ ЛАЗАРКИ” –
ПОДДЪРЖАНЕ НА ИНТЕРЕСА КЪМ ТРАДИЦИИТЕ476
13. **проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.**
ЗА КНИГАТА „СТИЛИСТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В БЪЛГАРСКАТА
РОК МУЗИКА ДО НАЧАЛОТО НА 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК“
С АВТОР Д-Р НЕЛИ МАРИНКОВА479

ПРЕДГОВОР

Уважаеми читатели,

Пред вас е Сборник 20 (поради което и донякъде юбилеен) „Млад научен форум за музика и танц (Конференция с международно участие)“. Реферирано и индексирано издание.

Кога минаха тези 20 години, откакто проф. д.н. Димитър Христов, композитор и музиколог (светла му памет!), почетен професор на НБУ, даде идеята в департамент „Музика“ да се създаде Докторантска конференция „Млад научен форум“ като място за изнасяне на научни доклади в хода на работата над дисертациите, докторантите да общуват помежду си, както и с други научни ръководители, с преподаватели, с колеги... Времето показва високата полза от това начинание, което в скоро време бе копирано в редица други висши училища по музика в страната...

В настоящия Сборник са публикувани 30 доклада с разнообразна тематика (подбрани чрез двойно тайно рецензиране, съгласно издателската политика на ежегодника): музика (създаване, интерпретиране, акустика, озвучаване, звукозапис и видеореализации, преподаване, история, теория, стилистика – класика, популярна музика, електронна и дигитална...), танц, както и сценични изкуства (театър, кино... – осмисляния, режисура, жанрове и

публики), литература. Това е така, защото преди години към нас се присъединиха колеги от други департаменти в НБУ. Но участниците в конференцията ни, респ. авторите на докладите – докторанти и постдокторанти от България и чужбина (Италия, Сърбия, Косово, Китай) не са само от НБУ, а и от други висши училища и институции.

В сборника за втора година се публикуват и рецензии за висококачествени събития, както и за монографии на колеги от департамента. Така те получават съответното научно мнение за своята работа.

Желая ви приятно и полезно четене!

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

НАУЧНИ СТАТИИ И СТУДИИ

SCIENTIFIC ARTICLES
AND STUDIES

МУЗИКАЛНАТА ХИМИЯ НА ДЖАЗ ТРИОТО. НАСОКИ ЗА УСПЕШЕН РЕПЕТИЦИОНЕН ПРОЦЕС ПРИ ПОДГОТОВКА НА КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА

АНГЕЛ ЗАБЕРСКИ¹

THE MUSICAL CHEMISTRY OF THE JAZZ TRIO. GUIDELINES FOR A SUCCESSFUL REHEARSAL PROCESS IN PREPARING A CONCERT PROGRAM

ANGEL ZABERSKI²

Резюме: В този материал се представя репетиционният процес между музикантите и проблемите, с които биха могли да се сблъскат по време на репетиция, както и начинът на усвояване на материала така, че да се усети лекотата в музицирането на изпълнителите на сцена. При всички музиканти начинът на репетиция е строго индивидуален, защото това са различни изпълнители, всеки със своите представи за самоподготовка и поднасяне на музикалния материал. Анализират се вариантите, когато има група, която работи от дълги години заедно, и музикантите се познават, както и тези, в които се прави сборна формация за определен концерт или

¹ Д-р Ангел Заберски е доцент в департамент „Музика“ на Нов български университет, e-mail: azaberski@abv.bg

² Dr. Angel Zaberski is an associate professor in the Department of Music at the New Bulgarian University, e-mail: azaberski@abv.bg

изява, независимо дали ще бъде в клубна атмосфера или в концертна зала. Всичко това е споделено на базата на собствен натрупан опит като поп и джаз музикант на българската музикална сцена. Не се търси философски смисъл, а се споделят лични наблюдения и мисли относно работата на музикантите при подготовката за сцена.

Ключови думи: музикална сцена, репетиционен процес, поп и джаз, джаз трио, квартет

Abstract: The following article expounds on the rehearsal process between musicians and the problems they might encounter during rehearsal, as well as the manner in which they learn the material, with a view to facilitating ease in musicians' music-making on stage. The rehearsal method is an individualised process for all musicians, as these performers possess unique perspectives on self-preparation and the presentation of musical material. The options are analysed when there is a group that has been working together for many years and the musicians know each other, as well as those in which a collective formation is made for a certain concert or performance, regardless of whether it will be in a club atmosphere or a concert hall. The aforementioned observations are founded upon my personal experience as a pop and jazz musician within the Bulgarian music scene. The objective of this study is not to ascertain a philosophical meaning, but rather to present personal observations and reflections on the manner in which musicians prepare for performances.

Keywords: music scene, rehearsal process, pop and jazz, jazz trio, quartet

Музикалната химия е метафорично обяснение на спойката и разбирателството между отделните музиканти – тяхното единомислие, да *дишат* заедно, да говорят на един и същи музикален език, да познават много такива в сферата на джаза. Ако тази химия я има, това е гаранция за успех. Ако я няма у някой от колегите му-

зиканти, но триото иска да работи с този човек, е добре да се даде шанс при добри качества, за да се внедри в общата атмосфера. В джаз триото репетиционният процес често разкрива специфични трудности, свързани с импровизационния характер на музиката. Координацията може да се наруши при липса на активно слушане между музикантите [SAWYER 2003], както и поради различия в начина, по който те интерпретират музикалния материал в реално време [MONSON 1996]. Допълнително, импровизацията изисква бързи решения, които крият риск от грешки и несъответствия [BERLINER 1994], а високото когнитивно натоварване може да доведе до пропуски в комуникацията [PRESSING 1988]. Непредсказуемостта на този тип музициране също създава моменти на несигурност в ансамбловото взаимодействие [BORGO 2005]. Не на последно място бих сложил и човешките качества за една добра музикална химия, дори и характерът на отделния индивид е много важен за общото благо, взаимната симпатия, доверието и най-вече доверието към автора на музиката, който предлага да се свири неговата авторска музика (ако е такава).

Забелязал съм, че когато свиря и работя с утвърдени музиканти, професионалисти, репетиционният процес тече по-леко и лесно, като отново имам предвид натрупания опит на всеки от колегите. И то без значение дали ще се репетира по-трудна музика, или нещо, което е по-*easy* за работа. Когато нещата са по-лесни за изработване, много от музикантите се отпускат, смятайки, че нещата ще станат и без много работа, което смятам за грешка и винаги съм се опитвал (когато съм бил фронтмен и лидер в музикалния проект) да изисквам от колегите си да бъдат малко по-съсредоточени върху това, което правим. Имал съм много такива примери. Живеем във времена, в които заетостта на професионалния музикант е голяма, и това винаги е предполагало всеотдайност, по-особена отговорност да се пести време, защото се оказва, че то е наистина ценно – при по-дълбока концентрация се отхвърля повече работа. Аз смятам, че когато се репетира нова музика, трябва да се свири много. Да се репетира много! За да стане тя така, сякаш е изключително позната, улегнала за музикантите, защото съм имал в практиката си много случаи, когато се negliжират репетициите, а

материалът не е малко. Когато устните уговорки са много и когато се излезе на сцена, определено мога да кажа, че се правят *гафове*. На сцената всички заставаме в една позиция, характерна за джаза (*да дебнем ситуацията*), което пречи на музикалността на изпълнението и определено изморява много повече. И всеки за себе си усеща, че нещата не са се случили по възможно най-добрия начин. Много важен психологически момент е музикантът да знае, че когато сме в домашна среда или в репетиционна зала, умът ни е много по-спокоен. Същото това нещо, пренесено на сцена обаче, създава напрежение заради представата, че публиката е там и слуша. И още нещо, на сцената всички музиканти трябва да знаят, че имат право на *един-единствен изстрел*. На репетиция имаме възможност да повторим, да сбъркаме, да се върнем от някое място, но на сцената това е невъзможно. И тук се появява главната проблематика. На репетиции изработването е до най-малкия детайл (до омръзване), за да може на сцена да не се появят гореспоменатите проблеми.

Ще започна представянето с работата по концертна програма с трио – пиано, бас и барабани. Приема се, че пианистът е главната, основна фигура и той трябва да е наясно с материала, който ще предложи на колегите си. И когато се започва репетиция на нов материал, е добре пианистът да е няколко нива по-добре подготвен за репетицията, отколкото колегите си, защото те не знаят какво ще свирят или не са толкова добре информирани каква ще бъде стилистиката, жанра и т.н. Разбира се, професионалните музиканти работят с нотен материал. Пианистът в триото представя нотния материал под формата на щимове, подготвени предварително от него и за останалите членове. И тук е много важно партитурите да бъдат в перфектен вид, написани и представени възможно най-четливо и ясно. Препоръчвам на по-младите колеги в щимовите да няма излишни повторения, връщания от цифри и пр. Американските щимове, с които съм имал възможност да се сблъскам в кариерата си, са написани от начало до край, независимо от дължината. По този начин се премахва още един стресов фактор при четенето на прима виста, както и на сцена. Ако пианистът има късмет да работи с топмузиканти, още при първото изсвирване на репетицията произведенията звучат нормално и се случват

по симпатичен начин. След първото „минаване“ на материала на пиесата логично започват забележките, даването на идеи от страна и на басист, и на барабанист. Ако барабанистът е с много практика зад гърба си и в щима му е написано bossa nova/swing – той свири боса нова или суинг, то тук се разчита на майсторлък и на вникване и познание за музиката и за начина на свирене на самата пиеса. В много случаи се налага да се правят корекции в дадената пиеса, тъй като пианистът я има само в главата си, когато я свири на пианото, но когато е в реална среда с басиста и с барабаниста се раждат нови идеи и предложения и тук ключов фактор е комуникацията (личното его трябва да бъде задължително загърбено). Защото триото работи като ансамбъл и по никакъв начин идеите на барабанист или басист няма да разрушат авторството, а напротив, когато идеите са градивни и интересни – това оказва влияние върху музиката като цяло. Много е важно музикантите да имат отношение към динамиката. Отделно от това всеки от тях трябва да знае своята функция на музикант, за да може да изпълнява ролята си, особено когато (в повечето случаи) се налага да акомпанира. Обикновено се започва със солото на пианиста и се е случвало барабанистът да свири много силно и да претрупва музиката. Това е грешка, която показва, че индивидуалността надделява или пък незнанието да намериш мярката – когато пианистът солира, останалите инструменти акомпанират. Едва когато дойде време за солото на барабаниста, той може да се разгърне музикално.

В репетиционния процес като първа стъпка се дават нотите на музикантите и се задава темпото, обикновено от пианиста, и започва същинският творчески репетиционен процес. Ако няма някаква грешка, която да наложи спиране на музицирането, пиесата се изсвирва докрай, като е важно, просвирвайки я *на прима виста*, пианистът да си набележи места, които могат да се изработят след първото изпълнение – по-трудни/характерни – и имат нужда от повторение и изработка. В работния си процес настоявам да няма излишно говорене, когато спре свиренето, защото не смятам, че то помага на репетиционния и творчески процес. Имало е много случаи в музикалния ми опит, в които всички започват да дават идеи къде какво и как е трябвало да се случи, но според мен това е загуба

на време. Трябва един да говори, обикновено авторът, и чак след като той сподели своите забележки, да попита останалите за техните предложения и идеи. Поне аз така съм работил с колегите Стоян Янкулов-Стунджи и Борис Таслев – музиканти, с които съм реализирал много сценични изяви, добри и не толкова добри моменти, топмузиканти в нашата страна, както и с Михаил Йосифов, Димитър Льолев, Арнау Гарофе, Александър Логозаров, Шибил Бенев, Димитър Карамфилов, Димитър Семов.

След като са разменени първите мисли и идеи след първото изсвирване, започва изработването на детайли и следва ново изсвирване на цялата пиеса. Ако поставените забележки вече са изчистени, със сигурност се появява задоволство, усмивка на лицето и се минава нататък. Много е важно, дори и на репетиция, да се свири с красив тон, хубав звук, сякаш вече сме на самата сцена. Това отново са индивидуалните качества на всеки от членовете на групата.

При работата с триото бих отбелязал още един важен момент – това е импровизацията, солата на отделния музикант, което е задължителен основен елемент за дължината на дадената пиеса. Много важен фактор е продължителността. В повечето случаи темата е от 32 такта и след това започват солата. Важно е да се намери баланс при солирането, защото балансираната интерпретация дава облика на цялата пиеса. Обикновено на пианиста отново се пада главната солистична функция и неговите сола се включват най-често, но винаги сме дискутирали формата на пиесата и кой от другите музиканти би могъл да направи соло или и двамата (и басиста, и барабаниста). Вариантите са много и това е красивото на джаза. Един малък пример: първо солира пианистът два/три/четири и повече *chorus-a*³, след това, според естеството на пиесата, се преценява дали да е соло бас (8 или 16 такта). Ако пиесата е бравурна и бърза, е атрактивно и интересно барабаните да направят соло като най-мощен и силов инструмент в триото. След барабаните басистът прави своите 8 или 16 такта, според общата дължина на

³ Дял от музикалното произведение с относително завършен вид в популярната или джаз музика.

цялата пиеса. Това е пример, който показва как работи триото – предварително уговаряме тези сола и ги отбелязваме в нотния материал, тъй като репертоарът е с не по-малко от десет пиеси. *Виси пилотаж* при музицирането с трио е, когато с един поглед се разбира кой какво да направи – това е *музикалната химия*. Тогава най-лесно се получават пиесите и не се налага чисто математически всеки един музикант да помни къде и какво трябва да изсвири. Много важно нещо в репетицията и живото изпълнение на сцена е да няма „безкрайни“ *chorus-и* – което отново доказва важността на стройната музикална форма, на композицията, на идеята на дадената пиеса. Важен фактор е и характерът на музикантите – да не се увличат в солирането или себепоказването за сметка на общата картина на пиесата.

Както споменах, времето е ценно заради заетостта на музикантите, особено тези, с които имам удоволствието да работя. Репетиционният процес е много сбит и се стараем с огромна концентрация за по-малко време да свършим голям обем от работа. Това означава, че подготвяйки нова програма, по-голямо събитие или по-голяма сцена, е много важна самоподготовката преди да се отиде (ако изобщо има) на втора репетиция. Самоподготовката всъщност е половин репетиция, особено когато музикалният материал е съвсем нов и чужд за всички. Тоест, да дойдеш на репетиция с научен материал, няма време за учене по време на репетицията. Това е част от професионализма на съвременния музикант – да се подготви всъщност и да дойде с научена пиеса. Уверявам Ви, че това е формулата за успех при репетиционен процес, който да тече гладко и безпроблемно.

Дотук дадох някои насоки и споделих опита си за работа в трио формат. Съвсем накратко ще се опитам да разкажа и за работа с по-голям оркестър, когато на сцената има щрайх оркестър, брас секция, солисти и трио. Последователността и естеството на работата е същото, но ангажираността и концентрацията, според моите наблюдения, и вниманието са различни. Когато такъв голям оркестър работи с диригент, това улеснява нещата, защото отговорността за протичането на репетиционния процес е върху плещите на диригента. Той прави нещата и трябва да разчете музиката по

възможно най-добрия, близък до този на автора начин. След първо изпълнение на дадена пиеса в много случаи диригентът ми задава въпроси относно динамика, темпа, ако има *ad libitum* места, *rubato*. Когато се изчистят тези детайли, диригентът е този, който решава дали да се мине определено място в партитурата или отново, с нанесените корекции, да се повтори цялото произведение. Има случаи, в които се налага аз да дирижирам и да свиря едновременно, но това е дирижиране не в буквалния смисъл на думата, по-скоро ръководене на самия процес – нелесна задача. Принципите на репетиране остават същите.

Оркестърът може да бъде спиран, да се споделят гореспомнатите бележки и да се продължи нататък. Аз лично предпочитам да има диригент (особено когато съм ангажиран и с изпълнение), тъй като музиката за голям оркестър, която правя, изисква такъв професионалист. Така съм по-спокоен, че има ръководител на творческо-репетиционния процес, а аз, заедно с колегите, мога да се отдам изцяло на изпълнението си: едновременно да водя триото и да слушам останалата част от оркестъра (и да се наслаждавам на музиката).

Забелязал съм, че дисциплината в по-големите оркестрови състави е добра. Там поведението на музикантите е респектиращо професионално. В по-малките формации, където се предполага, че музикантите са и приятели помежду си, понякога има нарушения на някои важни правила като:

1. Точност – да не се закъснява, както и да не се тръгва преди да е приключена репетицията.
2. Без разговори по време на репетиционния процес, освен когато става дума за нещо, свързано с музицирането.
3. Концентрация – изключени мобилни устройства.
4. *Личните нужди* се преценяват така, че да не прекъсват работния процес.

Нарушаването на някое от тези правила не прави добро професионално впечатление и омаловажава същността на творческия процес.

Важен момент преди концерт е и *сценичната треска* (вълненето). Винаги съм мислил за този проблем, излизайки на сцена.

Аз съм от музикантите, които се вълнуват и притесняват преди изпълнение пред публика, защото там отговорностите са по-различни от тези в репетиционния процес. Известно е, че имаме право само на един „изстрел“ (т.е. само на едно изсвирване) и желанието е винаги това, което е изработено на репетиция, да се случи и на концерта. Когато светнат прожекторите, а в залата публиката е затъмнена, емоционално и психологически нещата се променят. Не мога да приема, че има хора, музиканти, колеги, които не преживяват излизането на сцена и го приемат като нещо съвсем обикновено. Артистът трябва да бъде емоционален, защото музиката носи душевно послание, което се предава чрез чувствителността на изпълнителите към публиката. Публичното изживяване на емоциите и вълнението те прави по-честен и откровен към музиката и публиката. Ще се опитам да дам пример: това е сякаш отиваш на операция в лечебно заведение – напрежението е огромно. Въпреки натрупания немалък опит преди излизане на концерт продължавам да се вълнувам, да мисля, да бъда емоционален. Това, което ми помага да се справя и да запазя енергията си, е практиката. Помага ми също и това, че когато съм допускал грешки, се старая при следващо ми излизане на сцена да се преборя с тях. Нямам никакви други ритуали или молитви. Забелязал съм, че музикантите, когато са в гримьорните или бекстейджа, много говорят помежду си, разказват вицове, забавляват се преди излизане на сцена. Според мен така се губи от концентрацията, от енергията, която после ти трябва за публиката. Затова в последните години търся начин да се откъсна от компанията и да намеря място за уединение и да се отпусна, да си почина. По този начин съхранявам фокуса си. Това работи за мен. Вид медитация.

Добра идея и помощ в репетиционния процес и за работата въкъщи е да се записват репетиции. Музикантът, работейки и у дома, също да се записва (независимо на какво, може и на телефон). Това помага да сме слушатели на своето изпълнение. Да видим дали вървим в правилната посока при живото изпълнение в репетиционния процес. Там мисълта и слухът работят по друг начин и са фокусирани над друго. С много колеги сме коментирали този начин на работа. Така сме откривали грешки и е хубава практи-

ка. Препоръчвам на младите да я правят постоянно. Най-доброто средство за контрол на етапа на подготовката на всеки.

Невербалната комуникация на сцена е нещо строго индивидуално и всеки човек има свой начин да предизвика вниманието на колегата си. Най-работещ е погледът. Когато партньорите на сцена са с голям опит, дълго са свирали заедно, само един поглед помежду им показва кой какво иска да направи и какво следва. Кимането с глава, погледът са съвсем нормални човешки жестове, които помагат на сцената за бърза координация и невербална комуникация. Смятам, че в джаза, където принципно се изпълнява музика наизуст, не е хубаво всеки да е *забол глава* само в инструмента си, а да бъде готов за потенциалните невербални сигнали от колегите си. Както отбелязва австралийският музикален психолог Davidson [2012], изпълненията включват погледи, които служат за координиране на влизанията, излизанията и музикалните ефекти, като по този начин невербалната комуникация се явява съществен елемент от ансамбловото взаимодействие. Още един аспект от репетиционния и концертния подиум е изражението на лицето. Наблюдавал съм много колеги, които са намръщени по време на свирене – вгълбени в гениалните си изпълнения. Това се забелязва от публиката и не прави добро впечатление. Спокойното лице и тяло, усмивката... всичко достига до публиката и подсказва музикалния момент.

Важен момент, който трябва да се случи по време на репетицията и когато е обхванат и ясен музикалният материал, е подходящата направа на реда на изпълненията (последователността на програмата). Това илюстрира и градира целия концерт – една невидима графика. Когато съм бил на сцена, най-ефектно е да се започне с нещо бравурно, ударно, по-приповдигнато. След третата-четвъртата пиеса да има лек спад надолу в емоцията, тоест към баладична пиеса (публиката също има нужда от лека почивка след приповдигнатата музика). При изсвирването на балада или пиеса в по-умерено темпо публиката се отпуска. И тъкмо когато публиката се е отпуснала, е хубаво да ангажираме отново вниманието ѝ чрез контрастна пиеса от програмата – темпово, ритмически, динамично. Тази подредба работи най-добре. Разбира се, при идеи и предложения от колегите за размяна на местата на някои пиеси, аз

се съгласявам. Смятам, че е редно, и се доверявам на преценката на колегите си.

Много пъти се случват грешки и на сцената. Няма идеален концерт в този смисъл на думата. Но дефектът трябва да се превърне в ефект (когато е възможно). Има много такива *инциденти*. Това не бива да се приема като нещо негативно. Важно е музикантите да излязат от ситуацията по възможно най-добрия начин и с усмивка на лице. Често публиката дори не разбира. Никога след концерт с колегите не сме си правили забележки. Колкото повече се репетира и се работи извън сцената, то тези проблеми не се случват.

В заключение ще предложи някои стратегии и идеи за репетиране – много полезни не само за джаз музиканта, а изобщо за музикантите в който и да е жанр.

1. За какво репетирам?

- За подобряване на техническите си умения.
- За изработване на определено произведение от програмата (или фрагмент).
- За да открия спецификите на даден музикален стил.
- За пъргавина.
- За издръжливост.
- За подобряване на четенето прима виста.
- За подготовка за дадена сценична изява.
- За релаксиране.
- За забавление.

2. Подготовка за репетиция

- Подготвяне на нотния материал, на музикалния инструмент, на звукозаписа.
- Ако произведението не е авторско, може да се потърсят други изпълнения за сравнение, черпене на информация и анализ.

3. Разсвирване

- Гами, арпежи, технически упражнения.
- Дълги тонове (за духовите инструменти).

4. Фокусирано внимание върху репетиционния процес

- Забавяне на темпото в трудни пасажии и постепенно забързване при подходящата изработка.

- Изработване на най-трудните места от произведенията.
5. Записване
- Записване в домашни условия, докато се свири, с цел анализ след това.
 - Да се забележи кое става и кое не от работния процес, да се отбележи.
6. Изграждане на добри навици за работа – практични, удобни и персонализирани, спрямо времето и индивидуалните нужди на всеки музикант.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- BERLINER, P. F., 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0-226-04381-9.
- BORGIO, D., 2005. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York: Continuum. ISBN 978-0826417299.
- DAVIDSON, J. W., 2012. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music* [online]. vol. 40(5), pp. 595-633 [viewed 05.06.2026]. ISSN 0305-7356. Available from: <https://doi.org/10.1177/0305735612449>
- MONSON, I., 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-022-653-477-0.
- PRESSING, J., 1988. *Improvisation: Methods and Models*. In: J. A. SLOBODA, ed. *Generative Processes in Music*. ISBN 0-19-852154-5.
- SAWYER, R. K., 2003. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum. ISBN 978-141-060-909-0.

FUGUE INTEGRAL НА СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ – МУЗИКАЛЕН ФЕНОМЕН

АННА ВИДЕНОВА¹

FUGUE INTEGRAL BY STEFAN DRAGOSTINOV – A MUSICAL PHENOMENON

ANNA VIDENOVA²

Резюме: *Fugue Integral* за две пиана от Стефан Драгостинов е произведение със значимо място в съвременната българска музикална култура. В него се съчетават традицията на жанра *прелюд и fuga* и съвременни композиционни техники. Настоящият текст разглежда произведението в контекста на неговото създаване, структура и стилови особености, както и някои основни аспекти на изпълнителската практика. Специално внимание е отделено на взаимодействието между полифоничната традиция и елементи от българския музикален фолклор.

Ключови думи: Стефан Драгостинов, *Fugue Integral*, прелюд и fuga, съвременна музика, пиано, интерпретация

¹ **Анна Виденова** е докторант в свободна форма на обучение в докторска програма „Музика“ на Нов български университет, научен ръководител: проф. Милена Моллова, e-mail: anna.videnova@gmail.com.

² **Anna Videnova** is a free-form doctoral student at the PhD program of Music of the New Bulgarian University, Scientific Supervisor: Prof. Milena Mollova, e-mail: anna.videnova@gmail.com.

Abstract: *Fugue Integral* for two pianos by Stefan Dragostinov is a work of great significance in contemporary Bulgarian musical culture. The composition combines the established tradition of the “prelude and fugue” genre with modern compositional techniques. The present study examines the work in the context of its creation, structure, and stylistic features, as well as some key aspects of performance practice. This paper will focus on the interaction between polyphonic tradition and elements of Bulgarian musical folklore, a subject which has hitherto received little attention from scholars.

Keywords: Stefan Dragostinov, *Fugue Integral*, prelude and fugue, contemporary music, piano, interpretation

Fugue Integral за две пиана на Стефан Драгостинов може да бъде разглеждана като значимо произведение в контекста на съвременната българска музика от началото на XXI век. Творбата се свързва с традицията на композиционната форма *прелюд и fuga*, утвърден в европейската музикална практика от Йохан Себастиан Бах и развит в по-късни периоди от композитори като Дмитрий Шостакович и Паул Хиндемит. В този исторически контекст произведението на Драгостинов може да бъде възприето като съвременен прочит на утвърдена жанрова форма, при която традиционните принципи са преосмислени чрез средствата на съвременния музикален език.

Особеност на *Fugue Integral* е стремежът към съчетаване на различни стилови и културни пластове. В творбата се откриват както елементи, свързани с полифоничното мислене и жанровите модели на европейската традиция, така и проявления на съвременни композиционни техники и влияния от българския фолклор. Тази многопластовост създава предпоставки за по-широк интерпретационен хоризонт, в който произведението може да бъде разглеждано както в национален, така и в международен контекст.

В същото време изборът на формата *прелюд и fuga* не е случаен. Той предполага диалог с музикалната традиция и поставя произведението в една дълга историческа линия, свързана с развитието

на полифонията. В този смисъл *Fugue Integral* може да бъде възприета като част от съвременните търсения, насочени към преосмисляне на класическите жанрове чрез нови композиционни похвати.

Целта на настоящия текст е да представи произведението чрез неговия исторически контекст, структура и с оглед на особеностите при изпълнение, както и да очертае някои от основните характеристики на авторския подход. Специално внимание се отделя на взаимодействието между традиция и новаторство, както и на ролята на изпълнителския фактор при реализирането на музикалния текст.

Настоящата статия няма претенции за изчерпателен музикалнотеоретичен анализ, а представя обобщен и контекстуален прочит на *Fugue Integral*, основан на разработен дисертационен труд, посветен на произведението, който предстои да бъде защитен. Основният стремеж е насочен към извеждане на ключови насоки за разбиране на композицията, като се акцентира върху съществени структурни, стилови и изпълнителски аспекти. В този смисъл текстът предлага структуриран поглед върху разглежданата проблематика и очертава възможности за по-нататъшни изследвания както в областта на музикологията, така и в практиката на изпълнителското изкуство.

В творчеството на Стефан Драгостинов *Fugue Integral* заема особено място като произведение, в което се обобщават и синтезират редица негови дългогодишни композиционни търсения. Още от 80-те години на XX век композиторът насочва вниманието си към проблемите на музикалното време, като разработва идеи, свързани с неговата многопластовост и с възможностите за едновременно протичане на различни темпови и ритмични процеси.

Тези търсения намират израз в редица негови произведения и се свързват с концепцията за т.нар. *контролирана политемпия*³.

³ Методът „Контролирана политемпия“ е оригинален композиционен и диригентски метод в съвременната музика, разработен и въведен от българския композитор Стефан Драгостинов. Той представлява естествена творческо-технологична еволюция на политемпията (едновременното звучене на няколко различни темпа), като основната разлика е, че при контролираната политемпия тези пластове се управляват точно.

Тя предполага съвместното съществуване на различни темпови пластове, организирани по начин, който запазва вътрешната логика и цялост на музикалната форма. Във *Fugue Integral* подобен тип мислене се проявява както в организацията на музикалния материал, така и в изграждането на цялостната звукова структура, при която различните елементи функционират в състояние на динамично равновесие.

В този контекст произведението може да бъде разглеждано като резултат от постепенното развитие на композиторския език на Драгостинов. Наблюдава се стремеж към синтез между структурна яснота и звукова комплексност, при който отделните пластове не се противопоставят, а се допълват в рамките на единна художествена концепция. Този подход позволява създаването на музикална среда, характеризираща се с вътрешна подвижност и многопосочност на развитието.

В разширена културна перспектива стилът на Драгостинов често се разглежда като съчетаващ елементи от българската музикална традиция и съвременни композиционни техники. Тази синтезираща насоченост не се изразява в пряко цитиране, а по-скоро в

Основните характеристики на метода са:

- Контрапункт на музикалното време: методът се основава на създаването на „симултанти времеви пластове“, където различните групи инструменти или гласове се движат с различно темпо едновременно.
- Светофор (графичен символ): за точното изпълнение на тези сложни времеви структури Драгостинов използва специална апаратура и визуални знаци, наречени „Семафор“ (светлинен темпов индикатор). Това позволява на диригента да контролира в реално време няколко различни темпа.
- Специфика и отличителни белези: контролираната политемпия се различава от традиционната политемпия чрез технологията на синхронизация, която превръща хаоса от различни темпа в организирана звукова структура.
- Композиционно стълпотворение: методът често се свързва с пресъздаването на своеобразно стълпотворение от звуци, шумове и викове, което е естетически и технически метод за композиране.

Накратко, контролираната политемпия е начин за управление на комплексни, многотемпови музикални текстuri чрез точно дирижиране и светлинна сигнализация.

(Стефан Драгостинов – по дисертация)

творческо преосмисляне на характерни интонационни, ритмични и ладови особености, които се вписват в съвременна звукова среда.

Подобно съчетание създава предпоставки за изграждането на ясно разпознаваем авторски почерк, отличаващ се с многопластовост, гъвкавост на музикалната мисъл и разнообразие на звуковите решения. В този смисъл *Fugue Integral* може да бъде възприета не само като конкретно произведение, но и като обобщение на определен етап от творческото развитие на композитора, в който се пресичат традиция, индивидуален стил и съвременни композиционни тенденции.

Fugue Integral е тясно свързана с дългогодишното творческо сътрудничество между композитора Стефан Драгостинов и пианистката Милена Моллова. Това взаимодействие се характеризира с висока степен на взаимно доверие и споделено художествено мислене, което излиза извън рамките на традиционната роля на изпълнителя като интерпретатор на вече завършен музикален текст. В този случай може да се говори за процес на вдъхновена колаборация, при който изпълнителският опит и естетическите нагласи на Милена Моллова оказват съществено влияние върху оформянето на пианистичната фактура, звуковия баланс и общата концептуална нагласа на произведението.

Нейният дългогодишен сценичен опит и задълбочено познаване на клавирния репертоар създават предпоставки за оформянето на музикален текст, който е едновременно сложен и изпълним, съчетаващ висока степен на техническа изискателност с ясно осъзната звукова идея. В този смисъл *Fugue Integral* може да бъде възприемана като резултат от творчески диалог, в който границите между композиторско намерение и изпълнителска реализация са силно взаимопроникуващи се.

Премиерното изпълнение на целия цикъл е осъществено през 2006 г. от Милена Моллова и Милена Лазарова. По-рано отделни части от произведението са били представяни в рамките на българо-швейцарски музикален фестивал в Берн от Милена Моллова и Ерика Радемахер. Тези поетапни изпълнения допринасят за постепенното утвърждаване на цикъла и за неговото осмисляне както от страна на изпълнителите, така и от страна на публиката.

Този процес може да се разглежда като съществен етап от „живота“ на произведението, в който се формира неговата първоначална интерпретационна традиция.

Наблюденията върху изпълнителската практика показват, че *Fugue Integral* поставя високи изисквания още при първоначалния досег с партитурата. Това се дължи на специфичната организация на музикалния материал и на необходимостта от прецизна координация между двамата изпълнители. Съществен момент е, че двете клавирни партии функционират като равнопоставени, което изисква изграждането на единна интерпретационна стратегия и висока степен на ансамблова чувствителност.

Допълнителна сложност са ритмическите и метричните особености на произведението, включително честите промени в размера и темпото. Това налага не само високо ниво на клавирна подготовка, но и развито чувство за вътрешен пулс, стабилност и гъвкавост в процеса на съвместно музициране. В този смисъл изпълнението на произведението може да бъде разглеждано като процес, който изисква не просто възпроизвеждане на нотния текст, а активно изграждане на музикалната форма в реално време.

Всички тези елементи определят творбата като значително предизвикателство за изпълнителите и като възможност за реализиране на високо художествено ниво на ансамброво музициране.

Както вече стана известно, *Fugue Integral* представлява цикъл от седем прелюда и фуги, които изграждат цялостна драматургична линия и могат да бъдат възприемани както като самостоятелни единици, така и като части от единна художествена концепция. Всяка двойка прелюд и fuga има собствен характер, изразни средства и вътрешна логика на развитие, но същевременно е органично вписана в общата структура на цикъла. Тази двупосочност между самостоятелност и цялостност е съществена особеност на композиционния замисъл.

Подредбата на отделните части създава усещане за последователно разгъване на музикалната идея, при което се изгражда своеобразна драматургия на контрастите и преходите. В рамките на цикъла се редуват различни типове музикално мислене, от по-съзерцателни и статични състояния до динамични и енергийно

наситени раздели, което допринася за разнообразието на звуковите образи и поддържа цялостното напрежение на формата.

В същото време заглавията на отделните части насочват към разнообразни културни и стилови препратки от византийската традиция до съвременни музикални идеи. Те функционират като своеобразни ориентири за възприемане на музикалния текст, като отварят възможности за интерпретация извън чистото звуково ниво. В същото време тези наименования (заглавия) не налагат еднозначно програмно съдържание, а по-скоро създават асоциативно поле, в което слушателят и изпълнителят могат да изградят собствен прочит.

Наред с елементите от различни стилови и културни традиции в произведението се откриват и други пластове, свързани с българския музикален фолклор, които се проявяват преди всичко на нивото на ритмиката, интонацията и звуковата организация. Тези елементи не са представени като директни цитати, а са интегрирани в съвременен композиционен контекст, което позволява тяхното преосмисляне и трансформиране. По този начин се създава връзка между традицията и съвременността, без да се нарушава стиловото единство на произведението.

Тази многопластовост позволява *Fugue Integral* да бъде възприемана като синтез между различни исторически и културни елементи. В рамките на един цялостен композиционен замисъл се срещат и взаимодействат различни епохи, стилове и музикални системи, което придава на произведението широта на художествения хоризонт и го поставя в по-общия контекст на съвременните тенденции в музикалното изкуство.

Както стана ясно, за Стефан Драгостинов особен интерес представлява включването на елементи от българската народна музика, които заемат съществено място в звуковия и концептуален свят на творбата. Пример за това е използването на мотиви, свързани с песента „Дилмано Дилберо“, една от най-разпознаваемите мелодии в западнобългарската (шопската) фолклорна традиция. Нейното присъствие в композицията може да бъде разглеждано не само като тематична препратка, но и като носител на специфична интонационна и ритмична логика, характерна за българския музи-

кален фолклорен език.

Включването на подобен материал не се осъществява чрез директно цитиране в традиционния смисъл, а чрез неговото преобразуване и вписване в съвременна композиционна естетика. Така фолклорният източник се превръща в основа за изграждане на нови музикални структури, при които първоначалният образ е едновременно разпознаваем и трансформиран. Този процес на интеграция предполага активно взаимодействие между традиционното и модерното, при което се създава нова музикална материя.

Във *Fugue Integral* типичните за българската народна музика неравноделни размери и специфичните ритмични модели също играят важна роля в композиционната организация. Те допринасят за изграждането на динамична и често асиметрична метроритмична среда, която изисква повишена прецизност както при създаването, така и при изпълнението на музикалния текст. В този контекст ритъмът не е само структурен елемент, а се превръща в носител на изразност и енергия, оформящ цялостния характер на отделните части.

По този начин традиционният материал придобива ново звучене в контекста на съвременната музика, като същевременно запазва връзката си с културната памет. В резултат се създава своеобразен диалог между различни музикални светове, при който фолклорът не функционира като декоративен елемент, а като активен компонент на композиционното мислене.

Подобен подход може да бъде разглеждан като част от по-широката тенденция в музиката на XX и XXI век, при която фолклорните елементи се използват като източник на структурни, ритмични и звукови идеи. В този смисъл *Fugue Integral* се вписва в традиция, характерна за редица автори, които търсят нови форми на изразяване чрез преосмисляне на националното музикално наследство в полето на съвременни стилистични и конкретни музикално-технологични търсения.

Особено ценни в този контекст са наблюденията на Ангелина Петрова, която в редица свои изследвания разглежда композиционните принципи в творчеството на Стефан Драгостинов, включително идеите за музикалното време, политемпията и взаи-

модействието между различни звукови нива. В нейни публикации се подчертава, че композиторът развива оригинален подход към организацията на музикалното време, основан на синтез между различни композиционни техники и културни пластове.

В този смисъл *Fugue Integral* следва да бъде разглеждана и като логично продължение и обобщение на тези търсения. Макар произведението да се вписва в традицията на жанра *прелюд и fuga*, неговата структура надхвърля исторически установените модели чрез наслагване и взаимодействие на различни звукови равнища. Налице е съчетаване на полифонично мислене с елементи, произтичащи от съвременните композиционни практики на XX и XXI век.

В анализа на подобни явления в творчеството на Драгостинов Ангелина Петрова акцентира върху идеята за многопластовост на музикалната тъкан и за разширено разбиране на метроритмичната организация, при което различни времеви и звукови слоеве съществуват едновременно в относителна независимост. Подобен подход може да бъде разпознат и във *Fugue Integral*, където традиционният фугален принцип не е изоставен, а по-скоро е преосмислен и разширен чрез включване на разнообразни композиционни техники.

Така произведението може да се разглежда като част от по-широк процес на трансформация на класическите жанрови модели в съвременната музика. В този процес историческите форми не се възприемат като фиксирани структури, а като отправна точка за нови интерпретации, в които се съчетават различни стилови, културни и звукови елементи.

В този смисъл, в духа на наблюденията на Петрова върху еволюцията на композиционното мислене при Драгостинов, *Fugue Integral* може да бъде определена като произведение, което съчетава традиция и иновация чрез изграждането на сложна, многопластова звукова среда, в която различните музикални идеи съществуват в динамично взаимодействие.

В произведението могат да бъдат открити преплитане на полифонични принципи и съвременни звукови организации, което създава усещане за динамична и многопластова музикална фактура.

Тази комплексност на музикалния текст намира пряко от-

ражение в изпълнителската практика, където възникват редица специфични предизвикателства, свързани с координацията, ритмическата организация и постигането на звуков баланс. Партитурата се отличава с висока степен на сложност в изпълнителско отношение и поставя значителни изисквания към пианистите в чисто технически и в ансамблов аспект.

Една от съществените характеристики на творбата е специфичният тип взаимодействие между двата инструмента. За разлика от традиционния модел при пиеси за две пиана, при който често се наблюдава ясно разграничение между водеща и съпровождаща партия, тук инструментите функционират като равнопоставени и взаимно зависими. Този подход формира обща звукова концепция, в която индивидуалното изпълнение се подчинява на ансамбловото. Двамата пианисти звучат като едно цяло и границите между партиите често се размиват.

Особено внимание изисква ритмическата организация на музикалния материал. Честата смяна на размери, наличието на асиметрични структури и сложни метроритмични модели създават необходимост от изключително прецизна координация между изпълнителите. Този аспект на *Fugue Integral* предполага не само стабилна индивидуална ритмическа подготовка, но и задълбочена съвместна работа, насочена към постигане на синхрон и яснота на музикалната линия. В редица случаи ритмическите акценти не съвпадат с очакваните метрични опори, което допълнително усложнява интерпретацията и изисква внимателно изграждане на вътрешно чувство за пулсация.

Допълнително предизвикателство представлява широкият динамичен диапазон на произведението, който налага висока степен на чувствителност към звуковия баланс. Тематичният материал често преминава между двата инструмента без ясно маркиране, което предполага активен слухов контрол и постоянна комуникация между изпълнителите. Това „предаване“ на музикалната идея създава усещане за непрекъснатост на звуковия поток, но същевременно изисква прецизност при изграждането на фразата и динамичните нюанси.

В този контекст *Fugue Integral* може да бъде разглеждана като

произведение, което изисква не само високо ниво на пианистична техника, но и развита ансамблова култура, включваща умения за слушане, адаптация и съвместно изграждане на интерпретацията. Изпълнителският процес предполага дълбоко разбиране на вътрешната логика на произведението и способност за едновременно координиране на множество параметри.

Интерпретацията на произведението поставя изпълнителите в специфична позиция, изискваща съчетаване на различни стилови подходи. От една страна, присъстват елементи, свързани с традицията на фугата, които предполагат ясно структуриране на музикалния материал, проследяване на тематичното развитие и осмисляне на полифоничната организация. От друга страна, в редица пасажии звуковият резултат е свързан с темброви, фактурни и колористични ефекти, характерни за съвременната музикална практика.

Тази двупосочност изисква висока степен на интерпретационна гъвкавост и способност за бързо адаптиране към различни музикални ситуации. Изпълнителите трябва да балансират между аналитичното осмисляне на структурата и интуитивното възприемане на звуковия резултат, като изграждат интерпретация, която съчетава яснота и изразителност. Всичко това формира специфичен изпълнителски модел, при който рационалният контрол и художествената чувствителност функционират в тясно взаимодействие.

В този смисъл *Fugue Integral* може да бъде разглеждана не само като композиционно постижение, но и като значимо предизвикателство в областта на изпълнителското изкуство, изискващо високо ниво на професионализъм, стилова култура и творческа ангажираност.

Въпреки че произведението може да бъде възприемано преди всичко в музикален контекст, в него се откриват и по-широки културни и интелектуални препратки, които значително разширяват възможностите за неговото осмисляне. Заглавията на отделните части са своеобразни смислови маркери, насочващи към различни исторически, философски и културни асоциации, които надграждат чисто звуковото съдържание и отварят пространство за интер-

претация.

Тези наименования могат да бъдат разглеждани като част от концептуалния замисъл на произведението, при който музикалният текст се поставя в диалог с по-широки области на човешкото знание. Сред тях могат да бъдат открити препратки към религиозни традиции, научни концепции и фолклорни образи, които съществуват паралелно и създават многопластова културна среда. Например заглавия като *The Big Bang* предполагат връзка с модел за произхода на Вселената, като въвеждат идеи за начало и разгръщане във времето. Подобни асоциации могат да бъдат осмислени и на музикално ниво чрез динамиката, фактурното натрупване и развитието на звуковия материал.

В други случаи заглавията насочват към митологични или културноисторически фигури, които функционират като символи на определени идеи или процеси. Тези препратки не изграждат конкретна програмност, а по-скоро създават асоциативна рамка, в която музикалното съдържание може да бъде възприето в по-широк контекст. По този начин се създава възможност за различни интерпретационни подходи, които не са строго фиксирани, а зависят от културния опит и възприятието на слушателя.

Важно е да се подчертае, че тези елементи не следва да се разглеждат като буквални програми или еднозначни значения, а като допълнителни смислови нива, които обогатяват възприемането на произведението. Те функционират като отворена система от значения, която позволява съвместното съществуване на различни интерпретации и насърчава по-активно участие на слушателя в процеса на осмисляне.

С оглед на написаното дотук *Fugue Integral* може да бъде възприемана и като произведение, което се вписва в по-разширена културноисторическа рамка, в която музиката взаимодейства с философски, научни и традиционни представи за света.

В контекста на съвременната музика творбата предлага ясно изразен индивидуален подход към бароковата музикална форма *прелюд и fuga* и съвременното ѝ третиране. Наблюдава се изграждане на собствена вътрешна логика, основана на взаимодействието между различни стилови елементи. Този подход се проявява както

в структурата на произведението, така и в начина, по който се третира традиционните принципи на жанра.

В по-широк план подобен тип композиционно мислене се вписва в тенденциите, характерни за втората половина на XX и началото на XXI век, свързани с преосмислянето на музикалното наследство. В този контекст традицията не се възприема като фиксирана система от правила, а като динамична основа за нови интерпретации и творчески трансформации. *Fugue Integral* се включва именно в този процес, като не възпроизвежда историческия модел на фугата, а го адаптира към съвременната музикална среда, съчетавайки го с различни композиционни техники и културни влияния.

В този контекст произведението може да бъде разглеждано като пример за съвременен прочит на традицията, при който историческите форми се интерпретират през призмата на актуалното художествено мислене. Чрез интегрирането на полифонични принципи, елементи от българския музикален фолклор и съвременни звукови търсения се изгражда многопластова музикална структура, която разширява границите на жанра.

В заключение, *Fugue Integral* за две пиана от Стефан Драгостинов се откроява като съществен принос към съвременната българска музикална култура и може да бъде определено като музикален феномен. Чрез органичното съчетаване на традиционни жанрови модели и съвременни композиционни подходи произведението изгражда разпознаваем художествен език, в който различни музикални пластове се обединяват в цялостна концептуална структура. Именно в този синтез между традиция и новаторство се разкрива неговата значимост и устойчиво място в съвременната музикална практика.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- ДРАГОСТИНОВ, Стефан, 2023. *Политемпи – време и пространства*. София: Нов български университет. [Дисертационен труд, ръкопис]
[DRAGOSTINOV, Stefan, 2023. *Politempi – vreme i prostranstva*. Sofia: Nov balgarski universitet. [Disertatsionen trud, rakopis]]

- ДРАГОСТИНОВ, Стефан. *Fugue Integral* за две пиана. [Ръкопис / авторско издание] [DRAGOSTINOV, Stefan. *Fugue Integral za dve piana*. [Rakopis / avtorsko izdanie]]
- ПЕТРОВА, Ангелина, 2006. Проектът за музикалното време на Спасов и Драгостинов през 90-те години – контури на естетическото самооразличаване. Рефлексии на идеята за политемпията в поетиката на Спасов и Драгостинов. Авторските концепции на Спасов и Драгостинов и тяхната еволюция през 90-те години. *Литературен клуб* [онлайн]. 26 окт. 2006 [прегледан 28 май 2026]. Достъпен на: <https://litclub.bg/library/musikologia/andelina/noviid.html> [PETROVA, Angelina, 2006. Proektat za muzikalno vreme na Spasov i Dragostinov prez 90-te godini – konturi na esteticheskoto samoorazlichavane. Refleksii na ideyata za politempiyata v poetikata na Spasov i Dragostinov. Avtorovite kontseptsii na Spasov i Dragostinov i tyahnata evolyutsia prez 90-te godini. Literaturnen klub [onlayn]. 26 okt. 2006 [pregledan 28 may 2026]. Dostapen na: <https://litclub.bg/library/musikologia/andelina/noviid.html>]
- ПЕТРОВА, Ангелина, 2006. Fuga Integral на Стефан Драгостинов. *Култура* [онлайн]. бр. 23 (2683), 16 юни [прегледан 28 май 2026]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/11915> [PETROVA, Angelina, 2006. Fuga Integral na Stefan Dragostinov. *Kultura* [onlayn]. br. 23 (2683), 16 yuni [pregledan 28 may 2026]. ISSN 0861-1408. Dostapen na: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/11915>]
- БАХ, Йохан Себастиан, 1977. *Добре темперирано пиано* [Звукозапис]. Т. I-II. София: Балкантон. [BAH, Yohan Sebastian, 1977. *Dobre temperirano piano* [Zvukozapis]. T. I-II. Sofia: Balkanton.]
- GRIFFITHS, Paul, 2010. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press.
- EKIMOVSKY, Victor и Sergei CHEBOTARYOV, eds., 2015. *Shostakovich: 24 Preludes and Fugues, Op. 87*. New Collected Works, Volume 113. ISMN 9790706364834.
- KOSTKA, Stefan, 2012. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New York: Routledge. ISBN 978-0135608302.
- RICE, Timothy, 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0-226-711-218.
- SAMSON, Jim, 1977. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900–1920*. New York: W.W. Norton. ISBN 0-393-021-939.
- SCHUBERT, Giselher, ed., 1989. *Hindemith: Ludus tonalis*. Wiener Urtext. ISBN 979-0500572480.
- TARUSKIN, Richard, 2005. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-019-509-762-7.

ДОКУМЕНТЪТ И ПАМЕТА. МОДУСИ НА ПАМЕТА В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ТЕАТЪР

БЛАГОЙ БОЙЧЕВ¹

THE DOCUMENT AND MEMORY: MODALITIES OF MEMORY IN DOCUMENTARY THEATRE

BLAGOY BOYCHEV²

Резюме: Този доклад изследва специфичната връзка между памет, документ и документален театър. Чрез теоретичен анализ се проследяват онези характеристики на паметта, които я трансформират от модус на лично съществуване в социално значима категория. В този контекст паметта се разглежда като съществен елемент при конституирането на документите – както в неговия юридически, така и в културен аспект. Документалният театър не само се възползва от човешките спомени, но и успява да им придаде допълнителна екзистенциална тежест, като извежда тяхното взаимодействие в посока на своеобразен мутуализъм.

Ключови думи: памет, документ, документален театър

¹ **Благой Бойчев** е редовен докторант в специалност „Театрознание и театрално изкуство“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, факултет „Сценични изкуства“, катедра „Драматичен театър“, с научен ръководител доц. д-р Мирослава Гоговска.

² **Blagoy Boychev** is a full-time PhD candidate in Theatre Studies and Theatre Arts at the Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts (NATFA), Faculty of Performing Arts, Department of Dramatic Theatre, under the supervision of Associate Professor Dr Miroslava Gogovska.

Abstract: This report explores the specific links between memory, document, and documentary theatre. Through theoretical analysis, it traces those characteristics of memory that transform it from a mode of personal existence into a socially significant category. In this context, memory is regarded as an essential element in the constitution of documents—understood both as legal and as a cultural phenomenon. Documentary theatre not only draws upon human recollections but also imparts to them an additional existential weight, elevating their interaction toward a form of mutualism

Keywords: Memory, document, documentary theatre

След момента на очевидното се намираме в моментите на паметта. Тя свидетелства за (от)минали събития, които по някакъв начин влияят на нашето настояще и бъдеще. Целта на предлагания текст е да покаже мястото на паметта, разбираана като субективна и обществена категория, в осмислянето на „документа“ като обществено значим феномен. В този смисъл *документалният театър* също борави с паметта, и то не като с една от многото свои съставни – драматургия, сценична среда, действие, актьорско присъствие и пр., а като мотив за възникване и съществуване. Паметта ни предлага спомени, които могат да въздействат силно върху нашето настояще и *документалният театър* е облагодетелстван да се „възползва“ от това. Но защо е толкова важна паметта и как *документалният театър* борави с нея? В следващите редове ще се опитаме да намерим отговор на тези въпроси.

Просторен анализ на същността и функциите на паметта не само би бил ненужен, но и ще излезе от компетенциите на настоящата работа. Затова само ще очертаем някои основни свойства на паметта, които имат връзка с *документа* и с *документалното*. Ако трябва да се изведат някакви общи свойства на паметта, въпреки нейните различни модуси като „механично-физична, биологична, технологична и екзистенциална“ [БОЙЧЕВ 2016: 98-150], то трябва да се започне с това, че паметта се отнася за миналото. Няма памет

за бъдещето. Паметта е онази способност, която ни помага не само да „виждаме“, т.е. да извикваме в съзнанието си образи на вече случили се неща, но да ги осмисляме, преживяваме, осъждаме, или оправдаваме, или най-общо казано да ги съ-отнасяме към нашето настояще или бъдеще. Ако приемем, че индивидуалната памет има две взаимосвързани страни – „разказ и преживяване“ [пак там], то тогава преживяването на спомена се изразява в „отношението към миналото и неговото оживяване в паметта“ [пак там]. Паметта има способността да предизвиква емоции и да провокира действия в сегашно и бъдеще време. Всяко събитие от настоящия момент може да се превърне в спомен в следващия момент, като всеки спомен е свързан с „личните преживявания на човек“, както отбелязва Райнхарт Козелек [КОЗЕЛЕК 2004: 36-44]. Важно е да се подчертае, че споменът съдържа в себе си „преживяване“, а не е само регистриране на някакъв факт или на информация за него.

Тук е необходимо важно уточнение. В настоящия текст става дума за оня „тип“ спомен, при който на преден план е преживяното. Има спомени, при които преживяването остава на заден план или дори не се регистрира. Такива „спомени“ се основават на динамика или образност, които оставят впечатление за „обективност“, докато при спомена за преживяното (както и преживяването на спомена) преместват акцента върху субективността, което е и собствената характеристика на феномена „спомен“. Но както бе посочено вече, тук няма да се изследват всички аспекти на паметта, а само онези, които имат отношение към *документалния театър*. В тази връзка следва да се отбележи, че този вид театър е поле за работа тъкмо с паметта за преживяното (екзистенциалната памет). Това означава, че спомените, които са просто визуални или аудио-записи на някакъв момент, биха били по-малко интересни, защото няма да имат отношение към въздействието на момента върху нашата личност.

Както всяко преживяване в човешкото съществуване, има такива с по-силно въздействие върху нас и с по-слабо въздействие. А в зависимост от степента на въздействие преживяванията могат да са с по-висока или по-ниска степен на важност. Така е и с паметта: има спомени за преживявания, които е важно да присъст-

ват в нея, и спомени, които не е важно да присъстват в нея. Също така има преживявания, които помним и са важни за нас самите, и има такива, които помним, но са важни не само за нас, но и в някакъв *общностен* контекст, т.е. важни са и за други хора, които нямат спомен, не са били свидетели на нещото, което помним, но в същото време се изисква тяхната санкция върху този спомен (емоционална, обществена, историческа, юридическа и т.н.). Това се подсказва и от житейският ни опит – когато разказваме нещо на някого, когато споделяме някой наш спомен, ние непременно го правим с цел да предизвикаме внимание у събеседника, а чрез вниманието да стимулираме някаква реакция. Тази реакция може да е емоция, размисъл или действие. Спрямо разказа, реакцията може да е чувство на възхита, на гняв, на радост, на родолюбие, на отговорност, или дори просто на смях или отегчение.

Историческият разказ (не само чрез учебници, но и чрез паметници, чествания, музеи и т.н.) също разчита на някаква реакция. Както твърди Жоел Кандо, отношението към историческото наследство успява да предизвика „широк и наситен дебат върху отношенията, които обществото следва да поддържа със своето минало“ [КАНДО 2001: 97]. Отношението ни към миналото се изгражда чрез паметта на свидетелите, която се препредава в едно общество, независимо дали това общество е малко, съставено само от няколко членове, които споделят общи ценности, или е голямо общество, каквато може да е цяла нация. Например ние в настоящия момент нямаме спомен за битката при Сливница. Но като част от обществото на българите се нуждаем от спомените на очевидците от онова време, представени като документирани свидетелства. Нуждаем се, защото ако тях ги няма, ние не бихме могли да изградим онази обществена памет, която да ни учи на родолюбие и историчност, които пък от своя страна консолидират големите общества, какъвто е народът на българите например. Затова създаваме документи. Те са връзката на онова, което се случва сега, с онези хора в бъдещето, които няма да имат спомен за случилото се сега. В същото време можем да обърнем времевата перспектива и тази характеристика на „документите“ няма да се промени – може да се каже, че документите са връзката на онова, което се е случило

в миналото, с онези хора в настоящето, които нямат спомен за случилото се.

В този смисъл може да се твърди, че този тип документи са интертемпорален модус на социални взаимодействия. Те функционират като свързващо звено между „нас“, които сме в настоящето и „онези“, които са в миналото (по-точно казано с *действията* на „онези“, които са ги извършили в миналото), като в същия момент са комуникационен мост от „нас“ в настоящето към „онези“ в бъдещето. Те са специфична социална медиаторна структура, която „призовава“ да се поддържа въз-действието, актуализирано се вследствие на решения, взети в миналото³. Може би същия смисъл влага Юрген Хабермас в твърдението, че изборите (elections) „подържат паметта за основополагащия акт жива“ [HABERMAS 1996: 300]. Т.е. ако „основополагащият акт“ е документ, който представлява волеизявление на народа отпреди 100 години, то за да е валиден (жив) юридически документ, той се нуждае от някакво повторно действие, каквото се явяват изборите. В настоящето общността, която битува заедно, едновременно и политически консолидирано⁴, утвърждава действия и решения на общността, чиито наследник е, които действия и решения може да са приети толкова назад в миналото, колкото преди всеки индивид от настоящата общност да е бил роден, т.е. от преди не само да няма възможност да е бил участник, но и да е бил свидетел. Това не е само информационна връзка, но и своеобразна комуникация минало – настояще – бъдеще. Жак льо Гоф дори субординира тази комуникация, като твърди, че документите са експресия на „властта“ на миналото общество над паметта и над бъдещето [LE GOFF 1996: xvii]. Т.е. тези, които живеят в настоящето, имат задължение и заемат под-

³ Един нотариален акт за собственост например, се явява непрестанна актуализация на решението, взето от легитимен правен субект, с което решение се присъжда собственост на някое лице. Този документ има правна сила, независимо колко назад в миналото е съставен.

⁴ С това се има предвид републиканският консенсус за притежателя на суверенитета, т.е. народа. В други политически конструкции като авторитаризмите „народът“ не участва пълноправно в специфичното общуване, което се конституира с влагането на правна тежест на документите.

чинена позиция спрямо онези, които са в миналото и реципрочно – тези, които са в настоящето, чрез документите заявяват своята власт над онези в бъдещето. Тази сложна комуникация може да се осъществява независимо дали хората, замесени в нея, имат възможност за пряка връзка. Възможно е онези, които конституират документите да са твърде отдалечени времево от тези, които привеждат документите в действие. Вторите нямат дял в решенията, които документите „експресират“. Но въпреки това имат социален ангажимент да ги зачитат.

Може и да се запитаме дали документите са връзка не само с тези, които нямат спомен, но и с онези, които имат спомен? Разбира се, че може. Но неслучайно в юридическите науки документите се определят като онези правни актове, които „съставляват доказателство“⁵. А доказателство е онова нещо, което служи да убеди онези, които не са свидетели на дадено събитие, като убеждаването има за цел някаква реакция. Това се потвърждава и от изказването на Веселин Методиев, че „най-важната функция на документа е, че той представлява доказателство, което има правна сила“⁶. Т.е. документът има потенциал да предизвиква **действия**. За да поясним тази връзка, ще се послужим със следния пример: по време на катедрен съвет в някое висше учебно заведение, да речем НАТФИЗ, се привеждат различни мнения от участващите и се вземат различни решения. По време на провеждането на катедрения съвет, всички са свидетели на изказванията на останалите и на решенията, които се вземат. Следователно по време на този съвет не е нужно всяко изказване да бъде изложено под формата на документ (например всеки да предостави на останалите заверен от нотариус текст със своето изказване), защото всички останали участници са непосредствени свидетели на казаното. Независимо от това по време на катедрения съвет се изготвя протокол. Неговата цел е да свидетелства в бъдеще пред *други* хора (например пред факултетен съвет) за взетите решения. Т.е. документът „протокол

⁵ ГПК, чл. 179. (1)

⁶ Вж. <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/dokument> (линкът е активен към 08.05.2025)

от катедрен съвет“ представлява доказателство и свидетелство. Но в същото време това свидетелство се явява като записан „спомен“. Той е институционална „памет“ за взети решения, които трябва да предизвикат определен институционален **акт** (ре-акция). Тази реакция може да бъде назначаването на преподавател, одобряване на тема за докторантура, отпускане на средства и т.н. Има някакво конкретно институционално действие.

Сега нека излезем от бюрократичната сфера, за да видим, дали тази взаимовръзка между паметта и документа би се запазила в сферата на *документалния театър*?

Ако използваме или създаваме документ в театрална среда, той също ли се явява носител на памет, която предизвиква някаква обществена санкция или ре-акция? Няма да е пресилено да се твърди, че сценичната презентация на документ има потенциал да предизвика по-силна екзистенциална реакция от един юридически акт. Защото юридическият акт е съставен само от информация, която се отнася до правните последици от него. Всяка друга информация е ненужна. Ако отново се позовем на примера с протокола от катедрено заседание, ние ще имаме достъп само до информация за казаните думи (не всички!) и взетите решения. Няма да имаме информация за тона, с който са направени изказванията, за взаимоотношенията в групата, за това кой е бил доволен или не е бил доволен от взетите решения, за това кой с кого е разговарял, усмихнал се е или се е ядосал, кой в какво настроение се е намирал и пр. Докато документът в културната среда може да съдържа информация от всички измерения на човешката личност – от делата му, мислите, преживяванията, спомените, грешките, вините, политическите убеждения и т.н. Следователно колкото повече информация съдържа един документ, толкова по-голям потенциал за въздействие върху реципиента има той, а оттам и толкова по-голямо очакване за някаква реакция. Тази реакция в институционален план би била правен акт, а в обществено-културен – личностен или социално осмислен акт. За паметта, разбира се, може да се пише много и сама по себе си тя представлява тема, която заслужава много по-пространно изследване. Но все пак нека да разгледаме как присъства паметта в театрален контекст и по-специално, каква

е корелацията с „документа“ в *документалния театър*.

Всяко свидетелство е свързано с разказване на спомен или създаване на спомен. Документът от дотук казаното има свойството да предава спомен за нещо на хора в общността, които не са очевидци, и да очаква някаква санкция, т.е. очаква се не само емоционална реакция, но също така акт на отсъждане, който може да доведе и до действие (ако става въпрос за институция, но и не само!). Понеже документалният театър борави с реални истории, чието презентирание ние наричаме „документална“ драматургия, то въпросното „отсъждане“, към което е призована публиката, не се заключава в сферата на естетическото (за художествената стойност на спектакъла) и моралното (за това какво отношение имаме спрямо доброто и злото), но и на етическото. Тук използвам понятието „етическо“ в неговото базово значение, от което е произлязло в старогръцкия език – „обичай“ [МАНДЗАРИДИС 2011: 13]. Аристотел отбелязва, че нравствената добродетел, произхожда от обичая [АРИСТОТЕЛ 1993: 40]. Това уточнение е нужно, защото обичаят от своя страна е свързан с общността, в която възниква и в която се поддържа от различните поколения през различни времена. Оттук извеждаме, че етическото отсъждане, към което ни призовава документалният разказ, е свързано с осмислянето на себе си като част от общност и с това по какъв начин тази взаимовръзка рефлектира върху живота на членовете на тази общност. Изпълнителят на сцената е живата памет. Неговите думи са „документ“, ако изпълняват критериите, които го конституират като такъв. В този смисъл всяко свидетелство става общо достояние и се превръща в съ-битие. Т.е. с-поделено битие, битие, което се „дели“, или по-ясно казано – битие, което делим помежду си, а щом го делим, то е между нас, а не само *на* някого от нас, то е *общо*.

Нужно е да се добави и следващият шрих към описанието на връзката между документ и памет. Това е неговата „необходимост“. Тавтологично конструирано – „има значение, че има значение“. Всеки документ е памет, която има някакво важно отношение към нас. И това е естествено – ако трябва нещо да предизвика реакция, нужно е да му придадеш значение, необходимост. Особено важно е това при изграждането на документална драматургия. Всъщност

важно е и за самата памет (индивидуална или колективна). Нивото на значимост на „документа“ определя и силата на симбиотичната връзка между „споделянето“ и сценичния акт. Сценичният акт придобива толкова по-голяма стойност от „споделянето“, колкото значимостта на документа има по-голяма екзистенциална „тежест“. От своя страна всяко „споделяне“, чиято стойност се осмисля извън рамките на просто-спомен-за-нещо, т.е. който има не само индивидуално, но и над-индивидуално значение, чрез сценичния акт придобива и допълнителна интер-субектна и обществена стойност. Симбиозата между памет и документален театър е вид мутуализъм⁷. Взаимовръзката е полезна, защото, от една страна, паметта се нуждае от някакво действие, за да се актуализира и за да „живее“ в нас, а от друга страна, театралната сцена осигурява такава възможност. Разбира се, паметта, която творецът е решил да актуализира чрез документалното представление, е необходимо да е за нещо важно и значимо или да намери някаква връзка (емоционална, житейска, смислова) на представения спомен с възможната обща тема на спектакъла, тъй като темата сама по себе си трябва да възнува зрителя.

Това поражда следната необходимост – независимо дали споменът е за нещо на пръв поглед маловажно или значимо, той се актуализира като такъв в осъществяването му като документ на сцената. А това се реализира чрез своята съотнесеност към основната тема и нейната екзистенциална „тежест“. Например един спомен за това как са били облечени хората на опашката в магазина, сам по себе си може да се сметне за маловажен. Но ако се постави в контекста на темата за човешката деменция, този спомен може да се окаже с изключително висока екзистенциална тежест – т.е. той може да означава, че човекът, който споделя своя спомен за облеклото на хората, чакащи пред касата, има или няма загуба на паметта, което се установява тъкмо с изричането и формулирането на спомена. Самата фактология, която споменът отразява, може да не е впечат-

⁷ С този термин се има предвид „взаимноизгодна връзка“, или „взаимноизгодно влияние между два организма“ (лат. *mutualis* – взаимен). Виж <https://www.britannica.com/science/mutualism-biology> (линкът е активен към 25.07.2025)

ляваща с нищо, но актът на формулирането на точния спомен в контекста на притеснения за заболяване, може да при-даде съществена житейска значимост. Съотнасянето на един спомен към теми, които са съдбоносни и решаващи в живота на човека или обществото, може да придобие съвсем друга екзистенциална тежест – не само индивидуална, но и междуличностна и социална.

И така – паметта в контекста на документалния театър има отношение към значимите неща, които се определят от темата. Т.е. споменът попада в особен род субординация – неговата значимост в паметта се определя спрямо някаква тема, произтичаща от екзистенциална необходимост или притежаваща някаква екзистенциална тежест (както за индивида, така и за общността). За актуализирането на всичко това способства театралният спектакъл дори само със своята най-базова условност, описана от Питър Брук – „човек върви през (това) празно пространство и някой друг го наблюдава“ [BROOK 2008: 11]. Въпреки екстремно аскетичното „условие“, което поставя Брук, за наличието на „театрален акт“, то разкрива важни взаимовръзки. Най-важната от тях е, че някой е направил усилие да дойде до това „пространство“, а друг има какво да покаже, изразено в движение. Т.е. за да се изпълнят тези действия, трябва да има някаква базова комуникация между тях – някой е съобщил на друг, че ще бъде „там“, а другият е отговорил на това съобщение със своето присъствие. Ако тези условия се изпълнят в разбирателство, може да се каже, че има налице малко „общество“ според определението на речника Мириам-Уебстър. Там с този термин се означава „доброволно сдружение на хора за общи цели“⁸. В обобщението на Брук присъства тъкмо това разбиране, без да е посочено изрично. Без да има разбирателство и вече формулирана „обща цел“ между изпълнител и зрител, не би било възможно да се осъществи знаковото „един човек минава през това празно пространство“, а друг да го наблюдава. Дори това минимално необходимо условие може да инициира предназначението на паметта в контекста на документалното, като актуализация на нещо „обществено значимо“.

⁸ Виж: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/society>

За да се активира функцията на паметта, е нужно не само ментално усилие, особено що се отнася до нейния социален ефект. Необходимо е и някакво действие, при това общо действие, а не индивидуален акт. Като потвърждение на предложената необходимост можем да се опрем на една хилядолетна практика, доказваща нейната ефективност – тази на църквата. В Евангелието според Лука се обръща внимание на установяването на дълговечната практика на евхаристията: „И като взе хляб и благодари, преломи и им даде, казвайки: това е Моето тяло, което за вас се дава; това правете за Мой спомен.“⁹ Тук трябва да обърнем внимание на няколко неща, за да изясним какво имаме предвид, когато искаме да потвърдим необходимостта на паметта да се актуализира чрез действие.

Да се върнем към предложения стих от Евангелието. Първо нека си зададем въпроса кое да се прави. Тъкмо извършеното от Христос „преломяване на хляба“, или, по-общо казано, Пасхалната вечеря, на която вярващите приемат Тялото и Кръвта на своя Спасител. Този „акт“ на евхаристията, т.е. „преломяване“ на хляба и поднасяне на „чашата с кръвта“ на Христос съществува и до ден днешен, изпълняван в богослуженията на църквата без прекъсване десетки векове наред. Той актуализира, дори „възвестява“¹⁰ смъртта на Господа и неговото възкресение и изкупително дело. Споменът за това е наличен, защото посветените *правят това*, извършват някакво действие, което е в синергия с Божието действие. При това споменът е наличен живо, когато се „прави“ онова, което е завещано да се прави. Т.е. той въз-действа, като води към спасение, чрез приобщаване към Христос. Можем да обърнем внимание, че не е казано „всеки да прави това“, а „правете това“, т.е. всички заедно трябва да го правят, а не всеки поотделно. Така е прието и в практиката на църквата. Не може сам свещеник да извърши литургия. Всички заедно правят нещо за „спомен“, който „възвестява“ и в крайна сметка приобщава към Бога – „Който яде Моята плът и пие Моята кръв, пребъдва в Мене, и Аз в него“¹¹. Т.е. всички

⁹ Лук. 22:19

¹⁰ 1 Кор. 11-24

¹¹ Иоан, 6:56

правят нещо заедно, като това има отношение и към общността и към всеки поотделно. По аналогия, без да има божествен характер, документалната памет, реализирана пред социума, се актуализира и влиза в синергия с общността и с личностите, които я изграждат. Тази взаимовръзка на действие-въздействие на паметта я актуализира и ѝ придава документална стойност. Тя не би била възможна без „изпълнител“ и без „публика“.

Следователно действието, което се извършва по време на един документален спектакъл, което действие е свързано с паметта и нейното о-слове-сяване и презентизиране, всъщност актуализира спомена и го извежда от миналото, и го въвлича в настоящото битие, като го овластява да въздейства на общността.

Ако от всичко казано дотук можем да изградим някаква мисловна верига, обозначаваща взаимодействието между памет и „документален“ разказ на човешка история, то тя би трябвало да изглежда така:

1. Събитие/обект/субект
2. Въздействие върху личността
3. Спомен за събитието (включва всички нива на възприятие – емоционално, ментално, сетивно), което попада в паметта
4. Субординация (лична екзистенциална тежест)
5. Необходимост (обществено-екзистенциална тежест)
6. Споделяне (някакво действие пред други хора, социален жест)
7. Приемане и санкция (от общността)

Всички точки от 1 до 6 се отнасят да работата по едно документално представление. Тази верига би била по-къса, ако се отнася до документи от други области на общественото битие. Ако използваме „Антилопата на Брие“, обозначаваща събирателното на „животни, които са каталогизирани и изложени в зоопарк“ [BRIET 1951/2006: 9-10], то тогава веригата би започнала от 1 (имаме обект), ще прескочи 2, 3 и 4 и ще продължи от 5 – някой е решил, че този обект има обществено-екзистенциална тежест, след което го 6 – „споделя“, излагайки го в клетка и накрая 7 – общността го подлага на „санкция“, като одобрява, порицава, плаща билет, за да го види

и т.н. Отнесено към предложената „верига“, специфичното въздействие на документалния жанр е необходимо да взаимодейства с паметта във всяка една от тези шест точки, за да се нарече драматургията или представлението „документално“. В 7-а точка спектакълът се актуализира като „документален“ и може би попада в паметта на своите зрители.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ (REFERENCES)

- АРИСТОТЕЛ, 1993. *Никомахова етика*. София: Гал-ико. ISBN 954-801-031-1. [ARISTOTEL, 1993. *Nikomahova etika*. Sofia: Gal-iko. ISBN 954-801-031-1.]
- БОЙЧЕВ, Бойчо, 2016. Екзистенциалните проблеми на човека и способностите за справяне с тях. В: *Психология. Теоретични и приложни перспективи*. Варна: Варненски свободен унив. „Черноризец Храбър“, с. 98-150. ISBN 978-954-715-649-4. [BOYCHEV, Boycho, 2016. *Ekzistentsialnite problemi na choveka i sposobnostite za spravyane s tyah*. V: *Psihologia. Teoretichni i prilozhni perspektivi*. Varna: Varnenski svoboden univ. „Chernorizets Hrabar“, s. 98-150. ISBN 978-954-715-649-4.]
- Граждански процесуален кодекс, 2008. София: Апис. ISBN 978-954-833-002-2. [Grazhdanski protsesualen kodeks, 2008. Sofia: Apis. ISBN 978-954-833-002-2.]
- Документ. *Университетски речник-основни понятия* [онлайн]. [прегледан 05.06.2026]. Достъпен на: <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/dokument> [Dokument. *Universitetski rechnik-osnovni ponyatia* [onlayn]. [pregledan 05.06.2026]. Dostapen na: <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/dokument>]
- КАНДО, Жоел, 2001. *Антропология на паметта*. Враца: Одри. ISBN 954-990-422-9. [KANDO, Zhoel, 2001. *Antropologia na pametta*. Vratsa: Odri. ISBN 954-990-422-9.]
- КОЗЕЛЕК, Райнхарт, 2004. Съществува ли колективна памет. В: *Около Пиер Нора: Места на памет и конструиране на настоящето*. София: Дом на науките за човека и обществото, с. 36-44. ISBN 954-956-718-4. [KOZELEK, Raynhart, 2004. *Sashtestvuva li kolektivna pamet*. V: *Okolo Pier Nora: Mesta na pamet i konstruirane na nastoyashteto*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, s. 36-44. ISBN 954-956-718-4.]
- МАНДЗАРИДИС, Георгиос, 2011. *Християнска етика*. София: Омофор. ISBN 978-954-9700-97-8. [MANDZARIDIS, Georgios, 2011. *Hristiyanska etika*. Sofia: Omofofor. ISBN 978-954-9700-97-8.]

- BRIET, Suzanne, 2006. *What is documentation?*. translated and edited by Ronald E. DAY and Laurent MARTINET. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- BROOK, Peter, 2008. *The Empty Space*. London: Penguin. ISBN 978-014-118-922-2.
- HABERMAS, J., 1996. *Between facts and norms: contributions to a discourse theory of law and democracy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN 0-262-08243-8.
- Le GOFF, Jacques, 1992. *History and Memory*. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0231075909.
- Mutualism. *Britannica.com* [online]. [viewed 05.06.2026]. Available from: <https://www.britannica.com/science/mutualism-biology>
- Society. *Merriam-Webster.com* [online]. [viewed 05.06.2026]. Available from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/society>

„ОБРАЗ И ПОДОБИЕ“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ ЕДНОВРЕМЕННО КАТО „ПОДРАНИЛА“ И КАТО „ЗАКЪСНЯЛА“ ПИЕСА

ВАНЯ ПЕТКОВА¹

YORDAN RADICHKOV'S "IMAGE AND LIKENESS"
AS BOTH A 'FOREGONE' AND A 'BELATED' PLAY

VANYA PETKOVA²

Резюме: Статията разглежда „случая“ около публикуваната през 1986 г. пиеса „Образ и подобие“ на Йордан Радичков, като се спира на цензурните намеси и властови редакции. Обръща се внимание и на сценичната реализация на пиесата в режисурата на Младен Киселов на сцената на Народния театър през 1990 г. Проблематизират се „подраняването“ и „закъснението“ спрямо различните политически контексти, не на последно място, проблематизират се в съпоставителен план и вариантите и редакциите на пиесата именно през идеята за „образа“ и „подобие“.

Ключови думи: драматургия, комедия, цензура, социализъм, 1989 г., Народен театър

¹ Д-р Ваня Петкова, Нов български университет. E-mail: vanyapet@gmail.com

² D-r Vanya Petkova, New Bulgarian University. E-mail: vanyapet@gmail.com

Abstract: The article explores the “case” surrounding Yordan Radichkov’s 1986 play *Image and Likeness*, with a particular focus on instances of censorship and authoritative editorial interventions. It also examines the play’s 1990 stage production, directed by Mladen Kiselov at the National Theatre. The analysis problematizes the notions of “being ahead of its time” and “lagging behind” in relation to shifting political contexts. Moreover, it offers a comparative reading of the play’s various versions and revisions, interpreted through the concept of “image” and “likeness”.

Keywords: dramaturgy, comedy, censorship, socialism, 1989, National Theatre

Основните въпроси, на които ще се спра в този текст, са: как Радичков влиза в драматургията и театъра, каква е „неравноделността“ на тази поява, какви базови въпроси поставя тя (за жанра, сюжета, образите, действието), какъв е смехът му, какво е театралното „опакване“ на Радичков, вземайки повод за него от формулировката на Бойко Пенчев и Никола Георгиев за „литературното опаковане“ на Радичков през втората половина на 60-те и основно през 70-те, и не на последно място – къде стои във всичко това „Образ и подобие“, една от по-късните му пиеси, която се оказва едновременно „подранила“ и „закъсняла“.

*

С първата пиеса на Йордан Радичков започва неговата „ръченица в театралния салон“, както той определя появата си в театъра, връщайки се към нея в бележките към „Лазарица“: „В ония години смятахме, че „Суматоха“ е опит да се покаже ръченица в един театрален салон, където се играят предимно валсове. Дали добре, или лошо се игра тази ръченица, лично аз не мога да дам оценка, мога да кажа само, че ръченицата бе избутана леко, тихомълком, от театралния салон, както се избутва леко беден роднина, пристигнал непоканен на бала. Театралният салон продължи да валсува, а аз през това време се заканвах, че отново ще ида непоканен на бала, за която цел започнах да пиша нова пиеса“ [РАДИЧКОВ 2018:

103]. Радичков действително влиза в драматургията ни и едновременно с това и в театъра с „неравноделния такт“, характерен за ръченицата. Неговата „асиметрична“ поява в рамките на наложилото се и налаганото в този период драматургично писане е открояваща се и дори рязка: сред кукуригането на петли, глас, който мами някаква крава, сред окачените кукерски маски по дърветата внезапно в първа част на „Суматоха“ прозвучава гласът на Гоца: „Ще продам прасето. Само ми яде храната. Колкото повече яде, толкова по-става на трион и му расте зурлата“ [пак там: 7]. С това първо продумване на Гоца се разтваря Радичковият драматургичен свят, който се разширява и придобива дълбочина, плътност и обем и със следващите му пиеси. Годината е 1967 г. – време, в което вече се е появило „Свирепост на настроение“ (1965), току-що е издаден и сборникът „Водолей“, превърнали се в две от прозаическите му книги, които стават важни и за драматургията му в перспективата на автотекстуалността³. През същата година на дебюта си в театъра в интервю, което е публикувано в „Народна младеж“ няколко месеца след премиерата на „Суматоха“, на въпроса откъде черпи материал за своето творчество, тъй като е известно, че писателите „черпят от живота“, Радичков отговаря: „Всички черпят от едно и също място. Аз минах малко по-късно оттам, видях откъде са черпили, но нали сега писателите станаха много, кой откъде мине и черпи, кой откъде мине и черпи, и изчерпали почти всичко, щото само от едно място черпят. Каквото беше останало на дъното, аз посъбрах и се помъчих да влезе в работа. Тъй че на други места не съм ходил да черпя ни теми, ни сюжети, дори мястото и да пресъхне, аз пак ще черпя от него“ [РАДИЧКОВ 1967: 4]. Зад шеговито-хумористичния тон на интервюто се открояват, от една страна, самочувствието и

³ Има се предвид автотекстуалността в разбирането на Радосвет Коларов и идеята за „новите текстове, които се създават в мнемоническата рамка на предишните“. Вж. [КОЛАРОВ 2009: 7]. По отношение на Радичков Инна Пелева въвежда „текстовост“ като разбиране за неговото писане, определяйки драматургията му като „вторична“, но въпреки това неповтаряща изцяло изходния прозаически текст, а допълваща го, вж. [ПЕЛЕВА 2018: 422, 423]. По-рано през 70-те Снежина Панова посочва, че Радичков не драматизира, а използва белетристиката си като „канава“ за комедиите си, вж. [ПАНОВА 1977: 192].

стабилизиралият се вече писателски образ⁴, а от друга, препращането към „черпенето на жизнен материал“, и то от „едно място“, адресира единачалието на метода на соцреализма. В иронията на събирането на онова, което е останало по дъното, не прозира непременно идеята за „остатъците“ като нещо захвърлено и при- низяващо, напротив – в това събиране по дъното и черпене от него дори когато за другите източникът е пресъхнал, можем да разпознаем Радичковия почерк. Като че ли от тези невидени и непотърсени от останалите драматурзи отломки от теми, образи и сюжети Радичков се възползва в най-голяма степен, сглобявайки ги, създавайки напълно непредвидим в своя порядък свят от крокодили, бели вълци, маски, зелени дървета, жаби, прасета и суматохи.

С появата си първата пиеса на драматурга отваря твърде много въпроси, такива, каквито са същностни за драматургията и театъра. Това са въпросите за жанра (какво точно са неговите пиеси), за сюжета (има ли такъв в традиционното схващане за „общо тематично и идейно звучене на пиесата“ [ПАНОВА 1973: 87]), за образите (които би трябвало да се разкриват в действието), за конфликта (задължителната борба и противопоставяне/стълкновение) и т.н. И разбира се, тук стои и въпросът за метода – принадлежи ли и как принадлежи на соцреализма Радичков. Така както при първото разглеждане на „Суматоха“ в Сатиричния театър присъстващите членове на художествения съвет се питат какво да правят с тази пиеса, откъде да бъде подхваната и доближена, така и малко по-рано от средата на 60-те в критическите статии, посветени на прозата му, стои приблизително същият въпрос. В изследването си „Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX век“ [ПЕНЧЕВ 2023], и по-специално в главата „Опаковането на Радичков: гротеска, мит, карнавал“, Бойко Пенчев проследява идеологическото „опакване“ на Радичков, посочвайки като повод за продължаването на този анализ статията на Никола Георгиев от началото на 90-те

⁴ Това е периодът, в който по думите на Инна Пелева вече е наложена собствената „разказваческа марка“ на Радичков, вж. [ПЕЛЕВА 2018: 421].

Цитираното интервю започва с подадената молба от Радичков да „бъде назначен за писател“. Вж. [РАДИЧКОВ 1967: 4].

„От свирепото настроение към игривия конформизъм“ [ГЕОРГИЕВ 1990: 4]. Линията на очертаните проблематични възли от Никола Георгиев и Бойко Пенчев е ключова не само за проследяването на литературното „приспособяване“ и „опаковане“ на Радчиков, но и за театралното. В статията си Никола Георгиев проблематизира „стоенето встрани“ на Йордан Радичков от идеологическия контекст, подчертавайки, че той не е безучастен или ясно противопоставящ се на образа, който започва да се конструира през 60-те. Образът му става разпознаваем, посочва Никола Георгиев, през *митологичното – народностното – фолклорното – народно-смеховото – карнавалното*. С други думи, поставен е едновременно в режим на „четимост“, но и на „социална безконфликтност“. Както допълва и аргументира това и Бойко Пенчев, два основни входа за „опаковането“ на Радчиков са използвани: единият е през „националното“, а другият е през „карнавалното“. Въпросът защо е нужно Радчиков да бъде „приспособяван“, на повърхността си има сравнително ясен отговор – защото не се вписва в политестетическата доктрина. Оттук възможностите изглеждат две – „извеждането на особената аисторичност и атемпоралност на Радчиковите герои“ [ПЕНЧЕВ 2023: 284], за да се оправдае тежкото несъвпадение между герой и исторически момент (базово очакване от марксистко-ленински позиции). Що се отнася до „опаковането“ на смеха на Радчиков, аспект, който тук ме занимава повече, и за Никола Георгиев, и за Бойко Пенчев това протича през „голямото бахтинианско четене на Радчиков“ [пак там: 295]. Важно е наблюдението на Бойко Пенчев за това, че първият подстъп към смеха и комизма на Радчиков от страна на идеологическия наратив е направен през „хумористичното“: „Казано по-обобщено, критиката в средата на 60-те изпада в невъзможност да интерпретира Радчиков утвърдително, спазвайки доктрината на социалистическия реализъм за типичните, социално и исторически обусловени характери. Радчиков или е „реалист“, но тогава непростимо окарикатурява селския социалистически труженик, или е нещо друго, което не попада в класификационната решетка на социалистическия реализъм. Освен ако не бъде етикетиран като „хумористична литература“ [пак там: 287]. Можем да допълним, че оставането на Радчиков в далеч

по-непрестижната територия на хумористичното⁵ е кратък епизод, който служи за поставянето му в някаква приемлива видимост, ясно формулирана от позициите на идеологическото. Тъй като хуморът заема низовите части от пирамидата на „държавния смях“ през социализма, самият Радичков не престоява дълго там, защото, както посочва и Бойко Пенчев, той е придвижен отчетливо към „пародийното“, „гротескното“, „примитивното“ и „карнавалното“. През тях без особени катаклизми обаче продължава да бъде четен и след 1989 г.

*

По линията на смеха е нужно да обърнем внимание и на още нещо – така както „голямото бахтинианско четене“ завладява значителни територии от литературознанието и театрознанието през 60-те и най-вече през 70-те, така както то втвърдява и застопорява под маската на „буйното шествие“ образа на Радичков, отгук и го стереотипизира, така и самата теория на Бахтин след 1989 г. е стереотипизирана като основен методологически ключ за четенето на „съпротивите и подривните жестове“ към тоталитарния режим. В изследването „Държавният смях“ на Евгений Добренко и Наталия Джонсън-Скрадол се обръща внимание именно на това и подобен аргумент също стои в позицията им на отместване от оптиката на колективния смях, схващан като „неизменно антиоталитарен, демократичен [...] мощно средство за рушене на йерархиите“ [DOBRENKO, JONSSON-SKRADOL 2002: 3]. Какво обаче в този ред на мисли за смеха и карнавала казва самият Йордан Радичков? В едно свое интервю от 1982 г., публикувано в „Народна култура“, той директно, и то без особено двоумене и „загадъчност“, прави опит да се оразличи напълно от „привързването“ към карнавала на Бахтин. На въпроса на Димитър Стайков: „В творчеството Ви изследователите откриват приоритета на смеха, на карнавалания смях на селото. Какво мислите за това?“, той отговаря следното: „Карнавал е нещо чуждо, то не е българско. Ние нямаме карнавали. Имаме хоро. Тежко хоро, вито хоро, кръшно хоро, чорбаджий-

⁵ „Гетото на хумористичната литература“ по определението на Б. Пенчев, вж. [пак там: 287].

ско хоро, а така също и ръченица. Но с хоро и ръченица театърът не може да се обясни, затова някои навярно казват: „Ами тури му там едно карнавално, то ще му е достатъчно“. Така мисля, че Бай Ганьо туря своето любимо „фатално“. В „Януари“ исках да представя един бит – така, както се започва с добро утро, обикновено, пасторално, после да се мине през смешното, и да се спре на страшното. Но игра има. Има, когато остават трима и те трябва да решат кой ще излезе пръв. Тогава настъпва фалш и надиграване помежду им. До този момент игра няма [РАДИЧКОВ 1982: 4]. „Тури му там едно карнавално“, недвусмислено уподобено с Бай-Ганьовото „фатално“, е доста красноречив и в някаква степен неочакван жест на публично противопоставяне, осмиване и дори принизяване на целия корпус от трупащи се текстове през 70-те и началото на 80-те, посветени на Радичковия „карнавал“. Както отчетливо се поставя тук: Йордан Радичков продължава да настоява и да защитава своята „ръченица“, чийто основен проблем е, че с нея театърът не може да се обясни именно заради твърде „неравноделния“ ѝ ритъм, а ако продължим базовото ѝ определение – и заради „индивидуалния ѝ характер“, „бързи стъпки и приклякания“ [РБЕ 2026]. Подобни характеристики със сигурност имат нужда от „опакване“, защото носят суматоха и в жанровата система, и в демонстрираното овладяване на метода на социалистическия реализъм, но най-вече в разбирането за комичното – „бързите стъпки“, с които изведнъж „смешното“ става „страшно“.

*

През 1986 г. Радичков пише един от последните си драматургични текстове, какъвто е „хрониката“ „Образ и подобие“. Пиееса, която жонглира с образи, теми и сюжети от световната драматургия. „Хрониката“ на Радичков „неравноделно“ разказва за дърваря, който сяда на трона на Ричард III, закупувайки го от същия този крал срещу кон. Кон срещу трон. Така започва управлението на „Дърваря, по-късно крал“, както е въведен от Радичков в списъка на действащите лица. „Дърварят, по-късно крал“ разгръща управление по свой образ и подобие, което е белязано от неочаквани и изпълнявани с размах реформаторски идеи като тази да „вдигне кралството си на крака“, „превърщайки го от падина във връх“.

За целта кралят нарежда да се копае пръст от едната половина на кралството и да се прехвърля на другата, което се оказва пътят за постигане на „връх“... от пръст. Но въпреки копаенето и трупането на върха в кралството се подвизават доста недоволни поданици, основно обобщени и разроени през Недоволния поданик, в резултат на което кралят предлага да се направи и място, на което недоволните да изказват своето недоволство, ето защо оттук възниква и „недоволницата“. Образът на „недоволницата“ впрочем може да бъде разчетен и през т.нар. „социален отдушник“, термина, въведен от Стоян Михайлов в началото на 80-те, т.е. нейната поява в Радичковата пиеса може да бъде видяна като идеологически приемлива и „навременна“ с оглед на контекста.

Микросюжетът около пиесата на Радичков е известен – тя е публикувана в „Съвременник“ със съкращения, които той прави, както се твърди, под диктовката на властта. В разказа, който се цитира често, в това число и медийно, при Радичков идват „другари в черни дълги шлифери“ [КАРАМАНЧЕВ 2021], носещи шпалтите на списанието, показващи му кои са репликите и ремарките, които трябва да отпаднат. Като изключим описанието на дошлите в дома му „редактори“, което внася известна театралност, примерът с „редактирането на крак“ на тази пиеса от страна на политическата власт е особено знаков и красноречив в тази своя проява. Подобно на примера с министъра на вътрешните работи, който „чете и редактира“ пиесата „Комунисти“ на Георги Марков през 60-те, давайки съвети за композиционни решения и възможни „жизнеутвърждаващи“ финали, така и тук в „Образ и подобие“ намесите са директно на нивото на текста, те въобще не са в регистъра на общите препоръки за идейното звучене, което би било добре да се преосмисли например. Радичков прави поправките и пиесата хроника излиза в този вариант. Въпреки разговорите за нейното поставяне, които той води с Дико Фучеджиев, тогава директор на Народния театър, тя остава в категорията на чакащите реализация текстове поради „идейни съображения“. Как обаче и защо този текст на Радичков се озовава директно в подобна *политическа* ситуация? Тя изглежда предвидима, от една страна, тъй като алегориите не са особено трудно четими, а притчата за Дърваря, който става крал, и негови-

те поданици е твърде ясно прицелена в държавната власт. От друга, пиесата все пак е публикувана, като от нея са премахнати конкретни смущаващи в своето тогавашно четене препратки. През 1992 г. тя е отпечатана в пълния си вариант⁶, а в новото издание на пиесите на Йордан Радичков от 2018 г. са указани в квадратни скоби и „редактираните“ места. Новото издание отваря продуктивната оптика към проследяването на намесите в текста, сравняването на „оригинала“ с неговите версии, на „образа“ и „подобие“, възможност, каквато рядко се среща в тази изследователска перспектива. Сравнение като това значително подобрява „видимостта“ към текста и политическите флуктуации във и около него. Без да бъде методологически абсолютизирано, това дава шанс да се види как точно се „редактира“, какви са конкретните цензуриращи стратегии на властта. В какво тя се е припознала и също така – какво е подминала.

Така както властта се разпознава в карикатурата на Борис Димовски в „Люти чушки“ или в образа на Калю Янчев в „Мачово бърдо“ на Мирон Иванов, така и в пиесата на Радичков тя провижда фрагмент от своя образ. Две основни линии на „редакции“ са предприети и трябва да признаем, те не изглеждат нито много последователни, нито твърде логични с оглед на основните политическо-стетически съображения тогава. Премахнати са от първата ремарка „Група хлебари, група дървари, група китайци, група мюсюлмани⁷ и група негри“, оттук и от сюжета, разбира се, доколкото те са централни за него, а вторият вид по-отчетливи намеси започва от трета сцена и желанието на кралския фотограф да фотографира краля. Това е най-последователно проведената „редакция“ в цялата пиеса, зад която вероятно стои разпознаването на Тодор-Живковата привързаност към фотографирането и „запечатването на момента“ в протоколни срещи или сред социалистическите труженици. Нека да видим какво точно въвежда една от тези ремарки:

Всички се фотографират, като в центъра кралският гра-

⁶ Според посоченото от Инна Пелева в „Драматургът Йордан Радичков“, вж. [ПЕЛЕВА 2018].

⁷ В контекста на „възродителния процес“ тази намеса все пак изглежда предвидима.

динар държи дрвчето, кралят го полива с лейката, а кралските съветници са подредени от двете страни. Всички са широко усмихнати. Звучи латерна. [РАДИЧКОВ 2018: 276]

Не би било трудно да се прочете тук пародирането на мизансцените на властта, оттук и усъмняването в „целесъобразността“ на подобно „фотографиране“⁸ в цялата пиеса изглежда аргументирано. Радичков разполага преднамерено пародийно огледало в своя текст, ето защо не е неочаквано, че оглеждащият се ще се залови с нужните „редакции“. Успоредно на тях обаче остават доста от многозначителните реплики („Втори верноподаник: В едно съседно кралство, досами нашето, където се опира, се бе наскитала една идея, опасно нещо! Не можахме да я разберем като каква е точно, обаче тя, таковато, разгони фамилията на кралството!“ [пак там: 279]), както и образно-сюжетните открития в пиесата на Радичков, които не предизвикват намеси (например „недоволницата“). Запазен е и финалът на пиесата, което е прецедент за повечето драматургични текстове от този период, влезли или въввлечени в игра с политическото.

В „Образ и подобие“ Радичков се възползва от едрия мащаб на пародирането, придърпвайки под него цяла „епоха“, която така или иначе в момента, когато той пише пиесата си, преживява симптомите на своя разпад. През 1990 г. Младен Киселов все пак поставя „Образ и подобие“ на сцената на Народния театър, използвайки цензурираната версия⁹ на пиесата. Представлението не провокира голям интерес, а критическата му рецепция е скромна по обем и похвали. В протокола от художествения съвет, провел се в края на 1989 г., Дико Фучеджиев припомня „сюжета“ около пиесата. Тя му е дадена през 1987 г. от Радичков, но Фучеджиев решава, че не е „целесъобразна“ и „не е удобна за поставяне в този момент“, оттук той не запознава с нея и Литературното бюро на театъра. Все пак се взема решение тя да бъде публикувана, защото „едно е пиесата да се отпечата в списание, а друго е да се играе на сцената“ [ХУДО-

⁸ „Кралят: Фотографирането ме сближава с поданиците, макар че някои го оспорват“. Вж. [РАДИЧКОВ 2018: 295].

⁹ Каква е причината за това, не е известно, единствено е отбелязвано в някои статии и изследвания като обстоятелство.

ЖЕСТВЕН АРХИВ НТ: л. 15], както посочва той. Дико Фучеджиев аргументира случилото се с „особения политически момент“, предлагайки във вече променените обстоятелства през 1989 г. театърът да изпълни „моралния си дълг“ [пак там: л. 16] към Йордан Радичков. Тук обаче възниква нов въпрос, формулиран в рамките на обсъждането: „В политически аспект „Образ и подобие“ сега не е ли закъсняла пиеса?“ [пак там: л. 26].

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- ГЕОРГИЕВ, Никола, 1990. От свирепото настроение към игривия конформизъм. *Пулс*. бр. 29, с. 4 [GEORGIEV, Nikola, 1990. Ot svirepoto nastroyenie kam igriviya konformizam. *Puls*. br. 29, s. 4].
- КАРАМАНЧЕВ, Валентин, 2021. Скръб по Йордан Радичков. *Факел* [онлайн]. 8.10.2021 [прегледан на 15.05.2025]. Достъпен на: <https://fakel.bg/скръб-по-йордан-радичков/> [KARAMANCHEV, Valentin, 2021. Skrab po Yordan Radichkov. *Fakel* [onlayn]. 8.10.2021 [pregledan na 15.05.2025]. Dostapen na: <https://fakel.bg/skrab-po-yordan-radichkov/>
- КОЛАРОВ, Радосвет, 2009. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета. ISBN 978-954-012-370-7. [KOLAROV, Radosvet, 2009. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta. ISBN 978-954-012-370-7].
- ПАНОВА, Снежина, 1973. *Теория на драмата*. София: Наука и изкуство. [PANOVA, Snezhina, 1973. *Teoriya na dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- ПАНОВА, Снежина, 1977. *Смях и присъда*. София: Български писател. [PANOVA, Snezhina, 1977. *Smyah i prisada*. Sofia: Balgarski pisatel.]
- ПЕЛЕВА, Инна, 2018. *Драматургът Йордан Радичков*. В: РАДИЧКОВ, Йордан. *Събрани съчинения*. Т. 9. София: Нике. ISBN 978-619-909-342-9. [PELEVA, Inna, 2018. Dramaturgat Yordan Radichkov. V: RADICHKOV, Yordan. *Sabrani sachineniya*. Т. 9. Sofia: Nike. ISBN 978-619-909-342-9.]
- ПЕНЧЕВ, Бойко, 2023. *Прогресисти и консерватори: Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* София: УИ „Св. Кл. Охридски“. ISBN 978-954-075-626-4. [PENCHEV, Boyko, 2023. *Progresisti i konservatori: Temporalni modeli v balgarskata literatura ot kraiya na 40-te do 70-te godini na XX v.* Sofia: St. Kl. Ohridski University Press. ISBN 978-954-075-626-4].
- РАДИЧКОВ, Йордан, 1967. Учудва ме появата на странно припкази хора. Интервю. *Народна младеж*. бр. 124, с. 4 [RADICHKOV, Yordan,

1967. Uchudva me poyavata na stranno pripkashti hora. Intervyu. *Narodna mladezh*. br. 124, s. 4].
- РАДИЧКОВ, Йордан, 1982. Театърът е много народно, много демократично изкуство. *Народна култура*. бр. 36, с. 4 [RADICHKOV, Yordan, 1982. Teatarat e mnogo narodno, mnogo demokraticno izkustvo. *Narodna kultura*. br. 36, s. 4].
- РАДИЧКОВ, Йордан, 2018. *Събрани съчинения*. Т. 9. София: Нике. ISBN 978-619-909-342-9. [RADICHKOV, Yordan, 2018. *Sabrani sachievaniya*. Т. 9. Sofia: Nike. ISBN 978-619-909-342-9].
- Речник на българския език* [онлайн] [прегледан на 7.11.2025]. Достъпен на: <https://ibl.bas.bg/rbe/> [*Rechnik na balgarskiya ezik* [online] [viewed 7.11.2025]. Available from: <https://ibl.bas.bg/rbe/>].
- Художествен архив*. НТ „Иван Вазов“, Дигитална библиотека, ф. „Театрален архив“, ид 23020, л. 15, 16, 26 [*Hudozhestven arhiv*. NT „Ivan Vazov“, Digitalna biblioteka, f. „Teatralen arhiv“, id 23020, l. 15, 16, 26].
- DOBRENKO, Evgeny, Natalia JONSSON-SKRADOL, 2022. *State Laughter: Stalinism, Populism, and Origins of Soviet Culture*. Oxford University Press. ISBN 978-019-884-041-1.

ДА РЕЖИСИРАШ В ПУЛСАЦИЯТА НА ГЕОПОЛИТИЧЕСКОТО ВРЕМЕ

ВАСИЛЕНА РАДЕВА¹

DIRECTING IN THE THRILL OF GEO-POLITICAL TIMES

VASILENA RADEVA²

Резюме: Фокусирайки се върху постановката „Хага“ в НТ „Иван Вазов“ на режисьора Галин Стоев, тази разработка изследва намирането на сценичен език за документални факти в съвременния български театър и създаването на спектакъл по драматургична творба, вдъхновена от действителен случай. Спецификата на изследвания пример е, че това е спектакъл по все още случващо се историческо събитие. Този факт важи за неговата драматургия, репетиционен процес и сценичен живот.

Ключови думи: актуален, документален, политически, театър

Abstract: The present study focuses on the production “The Hague” at the Ivan Vazov National Theatre, directed by Galin Stoev.

¹ **Василена Радева** е докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Театър“, НБУ с научен ръководител проф. д.н. Виолета Дечева, e-mail: vradeva@nbu.bg

² **Vasilena Radeva** is an independent PhD candidate in the Theatre Department at New Bulgarian University, under the supervision of Professor DSc Violeta Decheva, e-mail: vradeva@nbu.bg

It examines the search for a theatrical language to convey documentary facts in contemporary Bulgarian theatre. The study further explores the creation of a play based on a dramatic work inspired by a real-life event. The distinguishing characteristic of this case study is its focus on a production based on a historical event that is still unfolding. This observation pertains to the play's dramatic structure, the rehearsal process, and its performance on stage.

Keywords: actual, documentary, political, theatre

Ракурсът, от който тази разработка изследва намирането на сценичен език за документални факти в съвременния български театър, е създаването на спектакъл по драматургична творба, вдъхновена от действителен случай. Даденият текст за театър е създаден от определен автор и представянето му на сцена е част от неговото популяризиране. Тук документът (често под формата на интервю или изявление) свидетелства за дадено събитие по неоспорим начин и позволява на възприемателя да получи усещането за припокриване между реалността „това е било“ и истината „това е това“. Тази безапелационност на драматургичния дискурс до голяма степен се дължи и на емоционалния заряд, който носят разказите на свидетелите – понякога инициатори, а най-често потърпевши на дадено събитие, исторически момент или житейски катаклизъм. Интересно е как в този случай споделяният субективен човешки опит има по-силен потенциал за въздействие върху съзнанието на зрителя и за формиране на определена позиция, отколкото по принцип обективният език на социологически, исторически или геополитически факти. „Паметта е опит“, казва доктор Даниела Шилер, директорка на Affective Neuroscience Lab в университета по медицина Mount Sinai School of Medicine. В появяване към публикуваното от нея и екипа ѝ на 30 ноември 2023 г. изследване върху механизмите за съхранение и трансформация на спомените в човешкия мозък тя твърди, че „паметта всъщност говори за това кой си ти сега, (а не за това какво точно си преживял,

пояснение и превод мой)“ [SANCHEZ 2024].

В това изследване се изказва предположение, че травматичните спомени се съхраняват в дялове на мозъка, различни от тези, съхраняващи останалата памет. (А именно в posterior cingulate cortex (PCC), където информацията за този тип преживявания не се обработват от мозъка като памет, а като постоянно репродуциращи се събития, които се случват отново, в дадения момент.) Това неврологично изследване има отношение към разглежданата тук драматургия по действителен случай, защото обикновено тези пиеси засягат теми, които, освен че са пряко свързани с насилие, са свързани и с дискриминационни и геноцидни практики. Този тип драматургия си поставя за цел не само обговарянето на „травмата“, но и „помирението“ с нея. „Хората имат нужда да „преработят“ реалното насилие и първата крачка към това е повторението. Повторното излъчване на събития като убийството на Джон Ф. Кенеди или експлозията на космическата совалка „Чаланджър“ е един вид ритуализация, опит да се абсорбира и трансформира събитието в нещо, което води до изкупление и спасение“ [ШЕХНЕР 2001: 191].

ХАГА – ПОЛИТИЧЕСКА ФАНТАСМАГОРИЯ ПО ДЕЙСТВИТЕЛЕН СЛУЧАЙ

Автор на едноименната пиеса е драматуржката и режисьорка от украински произход Саша Денисова. През 2010 г., след като завършва обучение по документален театър в британския театър „Роял Корт“, Денисова създава трупa от съмишленици, с която практикува форми на експериментален театър. Преподавала е режисура в Театралния център „Мейерхолд“ и е водила лекции в Московското училище за художествен театър. Ръководи студио за авторски и документален театър „Студио-OFF“. В началото на руската инвазия в Украйна Денисова емигрира в Полша. Проф. Камелия Николова (2023) пише следното за авторското ѝ достижение в пиесата „Хага“: „С богат опит в документалния театър, Саша Денисова изгражда текста като едновременно наивно смешна и страшна сатирична фантасмагория, в която комбинира откъси и реплики от изказвания в пресата на членове на руския военен елит, отго-

ворен за войната, и разкази на украински бежанци на собствените им истории“³. Тези документални фрагменти Денисова „слепва“ с един много находчив драматургичен похват, който позволява голям размах в съжителството на факти и фикция в пиесата, защото цялото действие се развива в травмираното (под)съзнание на едно дете, което е загубило дома и близките си по време на бомбардировките над Мариупол. Това е един въображаем съдебен процес (реализиран в съня на малкото момиче) пред трибунала в „Хага“ след вероятната победа на Украйна във войната с Русия. Подсъдимите са Путин и най-приближените му политици – инициатори на това мащабно военно престъпление.

Тази пиеса е специфична за театъра по действителен случай и с факта, че е написана и поставяна, докато събитията, които описва, са все още в процес на развитие, а действащите лица и днес още са действащи на политическата сцена. В политическата актуалност на пиесата се състои и голямата творческа провокация на Галин Стоев да постави този текст в България през 2023 г. (Премиерата е на 19 и 20 септември 2023 г. в НТ „Иван Вазов“.) „Аз си дадох сметка, че това се случва веднъж в живота – да работиш материал, в който да няма абсолютно никакъв филтър между него и това, което се случва [реално] в момента“, казва той. „Мисля, че театърът много рядко получава такива шансове, но когато ги получи, потенциално той може да отреагира много по-силно, отколкото всичко останало, което реагира в момента – политици, медии, улица и т.н.“⁴. Докато текат репетициите, режисьорът увлича артистите от екипа да следят активно в социалните мрежи и видеоканали наративите на различни наблюдатели на конфликта от руска и украинска страна, както и изказванията и действията на реалните личности, чиито персонажи актьорите представят в спектакъла. В това отношение работният процес се доближава до метода на дивайзинг театъра, в който артистите са и изследователи по зададената тема, акумулиращи материал за сценичното действие. Но в конкретния творче-

³ [НИКОЛОВА, К. „Хага“ на Галин Стоев, или за високия политически театър, <https://scenart.eu/рецензии/хага-или-за-високия-политически>]

⁴ [<https://www.svobodnaevropa.bg/a/32608048.html>]

ски акт за нас представлява интерес това своеобразно надбягване на репетиционния процес с реалността. Емблематичен случай от него е моментът, в който е обявена смъртта на бизнесмена Евгений Пригожин в самолетна катастрофа на 23.08.23 г., седмици преди премиерата на спектакъла. В пиесата на Денисова Пригожин е сред основните действащи (т.е. живи) персонажи. Тогава се налага режисьорът и авторката да пренапишат части от пиесата, заигравайки се с конспиративната теория, че смъртта му е инсценировка. Така се поучава персонаж, който е в екзистенциално недоумение дали да повярва на тази теория или да приеме твърденията на своите бивши съратници, че той вече е приключил с биологичното си съществуване. „Реалността привнеса философски проблем при Пригожин – жив ли е, или не, той ли е, или не, който отеква във всички останали.“⁵

В пресконференцията за премиерата на спектакъла Саша Денисова казва: „Театърът се превръща в медия, медия на войната. Ако хората са уморени от новините, ние смятаме, че театърът като червея в ябълката може да достига до сърцевината на реалността и да я преработва“. Това твърдение е напълно в духа на пионерите на документалния театър и отново показва, че е жива мотивацията на творците да въздействат на действителността чрез изкуство и да променят реалността, променяйки нагласи. Галин Стоев добавя, че „театърът не може да спре война, но може да се адресира към отделния човек. И да работи по интимен начин с преживяванията му, да повиши нивото на емпатия“⁶.

Относно авторското му определение на спектакъла като „екзорсизъм – позорище“, режисьорът споделя, че е нарекъл така постановката, защото тя за него е разчистване на лични сметки с цялото му детство, неговата младежка вдаденост в руската култура и идеология, както и усещането му за насилие в посещаваното от него Руско училище във Варна. Насилие, което не е можел да ар-

⁵ Думи на режисьора от пресконференцията за премиерата на спектакъла, София, 19.09.25.

⁶ Цитатът е взет от архивен видео запис на разговор с публиката в Нощта на театъра, София, 20.11.23

тикулира до избухването на тази война. Искал е през работата си с пиесата на Саша Денисова да излезе и тази стаена в него енергия и гняв, което за него си е вид екзорсизъм – позорище. За своя режисьорски подход по време на репетициите Галин Стоев споделя откровено в едно интервю след премиерата: „Аз се опитвах да разбера какво правя, докато го правя, имайки някакво много силно усещане за правилната посока, без да мога въобще да го транслирам и обясня на актьорите. И в един момент реших да ги ползвам като елементи от цялото преживяване и сигурно понякога никак не им е било лесно. Но те стиснаха зъби и издържаха“⁷. Да работи по този начин с актьорите от Народния театър може само доказан, харизматичен режисьор с висок кредит на доверие. Но и това понякога не е достатъчно, за да може от силни индивидуалности с чувствително актьорско его да се сформира екип от съмишленици, отворени към риска, многовалентния избор и липсата на готови решения. В този случай за спояването и „стискането на зъби“ е допринесло и усещането за обща кауза, за нещо отвъд традиционната цел за актьорски достижения и художествена стойност на постановката. Галин Стоев е успял да „зарази“ трупата със своето усещане за кауза, за социална отговорност на творци, които днес трябва чрез своето изкуство да заявят гражданска и политическа позиция. Това е и неговата основна мотивация да постави така болезнено актуалния, написан малко след началото на войната (2022 г.) текст на украинката Саша Денисова. По неговите думи, след първоначалния шок от тази избухнала война през 21. век в Европа той е усетил, че не може просто да продължи да работи спектакли за универсалните човешки ценности, сякаш нищо не се случва в реалността, така близо до нас и че да се говори за любов и трепетите на душата е хубаво, но някак недостатъчно. И откривайки пиесата „Хага“, Стоев получава възможност да сложи „пръст в раната, която е тук и сега, за която не знаем как да говорим“. Голямото лично предизвикателство за него, освен че историческото събитие в основата на те-

⁷ Цитатът е взет от разговор на Мария Панайотова с част от екипа на „Хага“, публикуван в *Портал Култура* на 17.11.23, достъпен онлайн на <https://kultura.bg/web/хага-театър-и-актуални-събития/>

кста не само не е отминало, а и се развива паралелно с раждането и живота на спектакъла, е и смелият размах, с който авторката Саша Денисова е споила драматургично фактологичната и фикционалната, дори фантастична реалия. Това го кара да си зададе много същностния за съвременния театър въпрос: „...възможно ли е с всекидневен материал, независимо колко е чудовищен – каквато е войната, или банален – каквато е политическата ситуация у нас в момента, да се създаде художествена действителност и тя да бъде политическа? Сцената е място на власт, този, който е на сцената, изглежда по-красив, по-висок, по-умен, по-силен и заради това има правото да изнася послания. Публиката очаква нещо да ѝ бъде казано, да се получи обмен и той да бъде инициран от сцената“⁸.

Достигането на твореца до тази екзистенциална нужда да обвърже своята артистична практика със своята гражданска позиция, е в същността на зараждането на политическия театър. (Тук понятието е употребено в неговото историческо определение по Брехт, като средство за комуникиране на социално, политическо, културно и/или историческо послание.) Отново стигаме до тезата на настоящия доклад, че целта на спектакъла, изграден върху наболяла тема или разтърсващ случай, е да попита и даде своята версия на въпроси като „защо“, „как“ и „докога“, а не просто да информира „какво“, както правят новините и медиите. Затова и Галин Стоев, заедно с Мира Тодорова –драматуржката на спектакъла *Хага*, имат пълното основание да модифицират авторското определение на жанра на пиесата от „site specific фантасмагория“ на „политическа фантасмагория по действителен случай“. А решението на режисьора, който от началото на 2018 г. е и директор на Националния театър в Тулуза, Франция, да си вземе неплатен отпуск и „спешно“ да постави тази пиеса именно в България, е продиктувано от вярата му, че напоследък е важна ролята на изкуството като антипропаганда, като възможност да се издигне общественят дискурс на по-високо ниво. По този начин се увеличава и самоуважението на българина. И това дава надежда, че обществото в България се развива в правилна посока.

⁸ [Стоев, Г., в. Култура, брой 7 (3000), септември 2023]

По думите на режисьора спектакълът *Хага* е неговият първи опит в жанра на политическия театър, но тук аз бих добавила, че и други емблематични негови постановки могат да се окачествят с това понятие, позовавайки се на твърдението на проф. г. Каприев: „Съвременният политически театър не се занимава с педагогическо осъзнаване на никакви класи или социални групи и няма за цел тяхно укрепване или властово налагане. Днес той се определя чрез общо-антропологическа платформа, имаща за свой център свободата в разните ѝ форми: нейното отстояване, разширяването на териториите ѝ, съпротивата срещу опитите за нейно потъпкване, редуциране или фалшифициране“⁹.

Като обобщение за работата на режисьора Галин Стоев в полето на неокументалния театър и очевидната принадлежност на неговата режисьорска природа към диалогичния характер на този тип театър ще цитирам едно негово изказване от среща с публиката на 28 май 2015 г. в Зала 4 на НДК, София: „Идеалното представление е като православната икона, то би гледало зрителя, докато зрителят го гледа, защото театърът има смисъл единствено ако предизвиква т.нар. активно гледане, т.е. когато зрителят се превръща в съ-автор на спектакъла“.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

КАПРИЕВ, Георги. Критичен поглед: политическият театър настъпва отново? *Въпреки.com* [онлайн]. [прегледан 27.05.2026]. Достъпен на: <https://xn--b1agjhxg2e.com/post/190806805196/критичен-поглед-политическият-театър-настъпва> [KAPRIEV, Georgi. Kritichen pogled: politicheskiiyat teatar nastapva otново? Vapreki.com [onlayn]. [pregledan 27.05.2026]. Dostapen na: <https://xn--b1agjhxg2e.com/post/190806805196/критичен-поглед-политическият-театър-настъпва>]

НИКОЛОВА, Камелия. „Хага“ на Галин Стоев или за високия политически театър. *Сцена Арт: платформа за дебати и театър* [онлайн]. [прегледан 27.05.2026]. Достъпен на: <https://scenart.eu/рецензии/хага->

⁹ Каприев, Г. Критичен поглед: политическият театър настъпва отново?, [<https://xn--b1agjhxg2e.com/post/190806805196/критичен-поглед-политическият-театър-настъпва>]

или-за-високия-политически [NIKOLOVA, Kamelia. „Haga“ na Galin Stoev ili za visokia politicheski teatar. *Stsena Art: platforma za debati i teatar* [onlayn]. [pregledan 27.05.2026]. Dostapen na: <https://scenart.eu/retsenzii/haga-ili-za-visokia-politicheski>]

ТОНЧЕВ, Боян. Галин Стоев, който изправи „митологичното зло“ пред съда в „Хага“. *Свободна Европа* [онлайн]. [прегледан 27.05.2026]. Достъпен на: <https://www.svobodnaevropa.bg/a/32608048.html> [TONCHEV, Boyan. Galin Stoev, koyto izpravi „mitologichното зло“ pred sada v „Haga“. *Svobodna Evropa* [onlayn]. [pregledan 27.05.2026]. Dostapen na: <https://www.svobodnaevropa.bg/a/32608048.html>]

ШЕХНЕР, Ричард, 2001. Ритуалът и неговото бъдеще. *Homo Ludens*. (2-3), с. 187-202. ISSN 1311-5111. [SHEHNER, Richard, 2001. Ritualat i negovoto badeshte. *Homo Ludens*. (2-3), s. 187-202. ISSN 1311-5111.]

SANCHEZ, Kj., 2024. *The radical act of listening: Making Documental and Investigative Theatre*. New York: Routledge. ISBN 978-103-2567-839.

ПУБЛИКАТА В МЕЖДУЖАНРОВИТЕ
ПРОСТРАНСТВА: ДВА ПРИМЕРА КЪМ
ТЕМАТА. „ВЪЗХОД И ПАДЕНИЕ НА ГРАДА
МАХАГОНИ“ (РЕЖ. БЕНЕДИКТ ФОН
ПЕТЕР) И SANCTA (РЕЖ. ФЛОРЕНТИНА
ХОЛЦИНГЕР)

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА¹

THE AUDIENCE IN INTER-GENRE SPACES.
TWO EXAMPLES ON THE TOPIC: AUFSTIEG UND FALL
DER STADT MAHAGONNY, BASEL-BERLIN, REG.
BENEDICT VON PETER (2025) AND SANCTA, REG.
FLORENTINA HOLZINGER (2024)

VIOLETA DETCHEVA²

Резюме: Какво става със зрителите, когато границите между жанровете са повече от флуидни в самия спектакъл? Колко пасивност или активност може зрителят да понесе, ако те-

¹ **Виолета Дечева** е професор по театрознание в НБУ. Доктор по театрознание (Ph.D) и доктор на науките (Sc.D) от БАН, e-mail: violadabbraccio1@gmail.com

² **Violeta Detcheva** 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: violadabbraccio1@gmail.com

атралната ситуация е недефинирана, а представлението непрекъснато променя конвенцията на отношенията с него? Предмет на доклада е изследване на позицията на зрителя в някои от последните практики в театъра, които, използвайки за изходна точка класически произведения на историческия авангард, предлагат преосмисляне на (политическата) гледна точка на съвременния човек. Обект за наблюдение, анализ и разсъждение върху този тип практики са два примера „Възход и падение на града Махагони“ (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Basel-Berlin, reg. Benedict von Peter 2025) и *Sancta* (2024), reg. Florentina Holzinger.

Ключови думи: жанр и интер-жанр, зрител, исторически авангард, спектакъл, театрална ситуация

Abstract: What happens to the audience when the boundaries between genres in a performance become not merely fluid, but deliberately unstable? How much passivity or activity can spectators sustain when the theatrical situation remains undefined and the performance continuously reconfigures the conventions governing its relationship with them?

The subject of this paper is an examination of the spectator's position in selected contemporary theatre practices that, drawing on classical works of the historical avant-garde, propose a rethinking of the (political) perspective of the modern subject.

The focus of observation, analysis, and reflection is on two examples: *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Basel-Berlin, directed by Benedict von Peter, 2025) and *Sancta* (2024), directed by Florentina Holzinger.

Keywords: genre and inter-genre, spectator, historical avant-garde, spectacle, theatrical situation

Предмет на този текст е публиката в междужанровите пространства. Темата е продължение на моята изследователска работа в последните години. Процесът, който изследвам в последните пет-шест години в театралната практика, обозначавам с понятието „между-жанровост“, а не с „интер-жанровост“, защото мисля, че по-добре отговаря на наблюдаваните от мен явления. Какво имам предвид? В представленията, за които ще става дума, се използват не толкова различни жанрове – начин на работа, добре познат в последните десетилетия, – колкото се наблюдава нещо като движение между жанровете, което оформя свое собствено „междужанрово“ пространство. Става дума според мен за по-различен феномен от практиките, които познаваме в театъра от началото на ХХІ век, които са от своя страна продължение от 90-те години на ХХ век. Това според мен е феномен и се опитвам да го изследвам и анализирам.

Изходната точка в практиките, които наблюдавам през последните години е в класически произведения на историческия авангард. Тоест театралите търсят своя материал в първоизточника вместо в продължението на авангарда от 70-те и 80-те години на ХХ в. Търсят го директно в историческия авангард от 20-те години на ХХ в. А това е, струва ми се, нещо по-различно. На какво се дължи тази промяна в перспективата? На това, че се опитват да преосмислят гледната точка на съвременния човек към социалния свят, връщайки се към пра-въпросите на ХХ в., останали без отговори след краха на комунистическите режими, глобализацията и дигиталната революция. Тоест поставят ги в една по-дълга ретроспектива. Два примера ще използвам като обект на наблюдение, анализ и разсъждение върху този процес, а именно „Възход и падение на града Махагони“ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Basel-Berlin, reg. Benedict von Peter 2025) и Sancta (2024), reg. Florentina Holzinger.

ЗАЩО ОТНОВО ИМА НУЖДА ДА СЕ ГОВОРИ ЗА ЗРИТЕЛЯ

И така, защо отново има нужда да се говори за зрителя, след като постмодернизмът и практиките от началото на ХХІ в. оставиха убеждението у изследователите, че нищо ново не може да му се

случи на зрителя/публиката? Че вече всичко е изпробвано, че вече всичко в изкуствата/театъра е възможно?

Краткият отговор е: защото изглежда същото, но не е. Заради по-дългия и внимателен отговор обаче ще се наложи да направя кратък поглед назад към процесите от 2011/2012 докъм 2015 година, за да направя сравнение и респективно, да направя видима сериозната разлика, която е настъпила в позицията на зрителя при движението в интержанровите територии. Имаме нужда от (пре) осмисляне на промените в последното десетилетие.

През първото десетилетие на XXI в. продължиха процеси на трансформация на социалния свят, в който съществуваме (глобализация, дигитализация и пр., и пр.), които, разбира се, рефлектираха върху театъра – както върху наследството на литературно базирания театър, така и върху това на постмодернизма, който се конституираше спрямо него.

Театърът се оказва в ситуация, в която трябваше едновременно да осмисля тези промени и да се опитва да съхрани значимостта си в културно-социалната тъкан; да доказва под натиска на пазара, че просто казано, е важен за обществения живот и ценностната му циркулация. Това доведе до сериозни промени в разбирането за представлението, а оттам и в отношението към позицията на зрителя. Теорията в това отношение едва успяваше да догонва практиката. Особено в един голям сегмент от съвременния театър, който немският театровед Ханс-Тийс Леман нарече *постдраматичен театър*. В твърде разнородните практики, които го съставляват, добре се виждаше колко интензивни са промените, за които става дума. Самото понятие и представа за театър претърпяха сериозни промени.

В него все повече театралната ситуация се определяше не от динамиката на отношенията между сцена и зала, т.е. в познатата конвенционална структура на производство и възприемане на артефакта, а от оформянето на театрални пространства, които по подобие на промените в обществата функционират кратковременно и се формират на базата на общо колективно действие, ценности и интереси. В тази логика се появи например понятието *постспектакуларен театър*. Въведе го в своята защитена в Института за

приложно театрознание в Гийсен дисертация Андре Айерман. Сам артист, Айерман целеше да обясни процеса на промяна извън познатите категории на „живото общуване между актьор и зрител“, като се разграничаваше едновременно както от „естетиката на перформативното“ на Ерика Фишер-Лихте, така и от теорията за „постдраматичния театър“ на Ханс-Тийс Леман.

Казано иначе, при оформянето на подобни театрални пространства зрителят вече не се мисли като реципиент, както е в традиционната конвенция на съзercаване на спектакъла, нито като съучастник, както е в логиката на историческия авангард и късните му прояви през 70-те и 80-те години на XX в. Моето разбиране на тази промяна беше, че тя доведе до нова позиция на гледащия, а именно: зрителят се ситуира едновременно като обект и субект на действието, едновременно като „действащ“ с актьора и рефлектиращ действията му, т.е. като участващ във формирането на театралното пространство и осъзнаващ процеса на формиране като театрално действие. В този смисъл го нарекох „център на театралната ситуация“ [ДЕЧЕВА 2013: 55-65]. Най-добре за мен се виждаше как функционират в този модус на отношение към зрителя представленията на Кристиан Сметс, Рене Полеш, на групата „Римини Протокол“, на Хайнер Гьобелс и др.

В Cargo Sofia на Кеги например, инсцениращ доставяне на фирмена поръчка с тир на Вили Бетц от Берлин до София, шофьорът на тира се явяваше едновременно актьор в ролята на всички тираджии, шофьор в ролята на актьор в експеримента на Кеги и зрител като всички нас, насядали по пейките във вътрешността на тира. В същата ролева ситуация беше и зрителят. Всеки от зрителите беше в ролята на стока, зрител на самия себе си, „класически зрител“, защото съзercава „представление“ през прозореца, и гражданин, виждащ от неочаквана гледна точка собствения си град и персоналната ситуация на всички/всеки, участващи в акцията на Кеги.

Следователно при подобен тип инсценирано „самопредставяне“ актьорът се движи в полето между non-acting и simple-acting със съзнанието, че при това движение той сам е зрител на собственото си инсцениране и център на театралната ситуация.

При този начин на работа активно се рефлектира опитът на хепънинга и политическия пърформанс от 70-те години на XX в. Често дори се привличат непрофесионални актьори, с тази разлика обаче, че театралните режисьори специално подчертават ролята им на непрофесионалисти, за да изтъкнат отказа си да представят драматически роли. Това се случва дори когато работят с професионални актьори, както е при Рене Полеш например. Швейцарският режисьор Стефан Кеги („Римини Протокол“) ги нарече „експерти от всекидневието“, коментирайки по този начин нуждата в публичността всяко твърдение, позиция или фигура да се легитимира чрез експертното знание.

Какво означава накратко от гледна точка на зрителя да е „център на театралната ситуация“? Означава, че зрителят е пространствено поместен в действието.

Така беше например в представлението „Защита от бъдещето“ на Кристоф Марталер и Ана Вибрук (2012), което съм гледала в Авиньон.



„Защита от бъдещето“. Марталер/Вибрук 2012, Авиньон

Зрителят е концептуално воден от създателите на спектакъла и в този смисъл, колкото и да изглежда атакуван откъм ставащото, показваното от актьорите, той „си знае мястото“. Тоест неговата

„некомфортна“ позиция е всъщност комфортна, защото е дефинирана, защото си знае мястото. То е концептуално предзададено. Въпросът „Колко активност/пасивност може да понесе зрителят?“ в подобни проекти е всъщност предварително задал лимит на възможните отговори. Иначе казано, в последна сметка зрителят се движи в смислово поле, функционира в някаква посока, в която авторите го поставят.

До голяма степен същото важи и за т.нар site-specific theatre, където поведението на публиката също е предопределено както от типичното за избраното пространство поведение, така и от начина, по който е поставен/интерпретиран изборът от трупата текстови материал. В последна сметка публиката е там, където са я поканили да иде.

Казано накратко, използвайки формите на хепънинга, перформанса, Флуксус-движението, в тези театрални проекти ставаше дума за игра с жанровите конвенции, която водеше до концептуално предизвикване, и в някакъв смисъл целенасочено поддържане на зрителя в *концептуална тревожност*. Подобно състояние може да се разбира като провокация или търсене на отглас от преживяването на „театралната ситуация“. При тези практики се очаква зрителят да рефлектира след спектакъла своята „тревожност“ и да осъзнае причините за нея. Прицелването в размислите-и-преживяванията-след-спектакъла всъщност беше основна функция на „проекта“. По този начин театърът виждаше своята „защита“ срещу поглътания всеки артефакт пазар.

КАКВО СЕ ПРОМЕНИ?

Различното е, че вече се използват произведения от историческия авангард само като изходна позиция, за да се „сърфира“ върху сродни в съвременните общества теми и жанрове, без обаче да се цели специален концептуален ефект. Зрителят е привлечен към темите, въввлечен в изказа и оставен сам на себе си. Той сам би трябвало да се „оправя“ в онова, което му показват. Разбира се има предизвикателство в подобни опити. Има дори риск изобщо да се загуби връзката със зрителя. Но тъкмо заради поетия риск тези практики са интересни в преосмислянето на мястото на театъра, в

напипването на типа връзка, на типа сценичен изказ, който се разпознава като адекватен на актуалната проблематика.

Примерите, които използвам, за да аргументирам тези си разсъждения и наблюдения, са „Възход и падение на града Махагони“ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Basel-Berlin, reg. Benedict von Peter 2025) и Sancta (2024), reg. Florentina Holzinger, а материалът, който използват двете представления, както вече бе казано, са произведения на *историческия авангард*.

„Възход и падение на града Махагони“ е определена жанрово от Курт Вайл и Бертолт Брехт като *сатирична опера* и има своята премиера три години след премиерата на „Опера за три гроша“, тоест през 1931 г. А кратката опера „Света Сузана“ на Паул Хиндемит за разбудилите се сексуални желания на една монахиня има премиера почти десет години по-рано – през март 1922 г.

За Флорентина Холцингер операта е обаче просто основа за интерпретация, разположена в жанровата структура на месата, за да я преобърне иронично в брутално онагледяване на патриархалните структури на църквата. От тази гледна точка може да се каже, че става дума за нещо като „оперен пърформанс“, както впрочем жанрово беше анонсиран проектът по време на TheaterTreffen Berlin 2026. Паралелно с оперния сюжет за света Сузана, който се представя от оперната певица и хора, облечен в костюми на монахини – зрителят още преди представлението ги среща във фойето на театъра, – се разгръща и месата в една откровено весела и пародийна форма. Това означава, че в нея службата се състои като „акция“ на фона на стената в задната част на сцената, където е изобразена Сикстинската капела. Тази стена се превръща за жените от трупата на Хорцингер в стена, по която се катерят, а изображението се руши пред очите на публиката. Един робот се появя във „висините“, на където те се „катерят“, устремени в служба на бога. Всичко това се случва в бясно темпо, докато, спусната отгоре, огромна камбана „бие“ с тялото на една от участничките. Разгръщането, развихрянето на жените от трупата, които и тук, както винаги, играят голи, превръща службата в нещо като рок опера. Но и това жанрово усещане е несигурно и иронично. От тази гледна точка смяната на жанровете оставя смислово трансцендентната перспектива, в

която се устремява представлението изпразнена както от съдържание, така и от коментар. Греховете на света Сузана не са порицани или опростени. Не са коментирани или иронизирани. Те просто са изходна точка в преобръщането на перспективата не просто към света на жените, но и чрез тях към разбирането на църквата, вярата, греха в съвременните общества. Това пренасочване на погледа е направено с лекота и веселост, които сякаш са нетипични за подобен концептуален пърформанс. Изразната форма е впечатляваща.

В крайна сметка може да се каже, че макар да усвоява пространствата от фоайетата на театъра, този „оперен пърформанс“ като цяло не напуска сцената. Неговият екстатичен ритъм обаче предизвиква усещане за естетическа вакханалия. Оставя усещане, че зрителят е директно „атакуван“. Жените атакуват подобно на вакханките нормите – както естетическите, поставени от съвременния театър и танц/пърформанс, така и етическите, поставени от църквата, обществото и т.н.



Снимката е от програмата на представлението

Този проект на Холцингер (копродукция на театъра в Шверин, операта в Щутгарт и Виенските празници, Форкбюне-Берлин, Комише опер Берлин, Театъра в Ротердам и т.н.) е ориентиран рес-

пективно към тяхната публика. С една дума той е предназначен за публика, която е наясно с жанровите конвенции и която е в някакъв смисъл готова да поеме провокациите и да влезе в пространствата, които Холцингер оставя отворени за нея. Как би функционирало такова представление в друга културна среда – например в България, дори в големите градове, – не е ясно. Показването му например в Полша, на международния фестивал „Контакт“ в Торун 2025 г. беше скандално, но това е заради твърдите позиции на католическата църква, а не толкова заради жанровите предизвикателства на оперния пърформанс. От тази гледна точка разликата с концептуално въввещения в конвенцията на пърформанса или спектакъла зрител, която познаваме от другите жанрови смесвания е видима. Sancta е проект, който не включва, нито изключва концептуално публиката. Той няма „очаквания“ към нея. Проектът оставя пространство на зрителя, в което има възможност да избира между забавление, екстаз, възмущение, отказ да участва, критика или удивление от видяното.

По същия начин сам на себе си е оставен зрителят и във „Възход и падение на града Махагони“ (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Basel-Berlin, reg. Benedict von Peter 2025). В случая със спектакъла в Базел това трябва да се разбира дори буквално, защото публиката е пространствено ситуирана в двете части на представлението по различен начин.

В първата част, която се развива пред театъра и във фоайето (нещо като site specific theatre?), на зрителя му е дадена възможност да е съучаст-



Снимка – личен архив

ник в театралното представление. Но има и свободата да седне някъде и просто да гледа. Във фоайето на театъра може да облече костюм, който си избере, да пазарува, като си купи например бутилка шампанско или друго, каквото си избере. В този смисъл от него се очаква да е актьор-докато-е-зрител.

Можем да видим този подход към публиката като вид ефект на отчуждение, демонстриращ театъра като театър, тоест вид пост-брехтиански подход към публиката. Но според мен целта е просто да се подчертае самата ситуация „театър“, ситуацията на инсцениране, на направеност и в този смисъл на удоволствието от нея. Не се разчита на каквато и да е конкретна реакция или ефект.



Снимка – личен архив

Във втората част на публиката вече не са оставени много възможности. Тя е поместена свободно в пространството на театралната зала и сцена. Тъй като сюжетно в тази част действието се развива след урагана над града Махагони, зрителите имат две възможности. Едната е да се насочат към „спасение от урагана“ на сцената, където се насочват и актьорите. А другата възможност е, ако искат, да останат, „да се спасят“ в залата и спокойно да си седнат по столовете и да гледат.

На сцената са поставени дюшеци за „жителите на града“/зрителите. Тяхната позиция е едновременно комфортна и некомфортна, защото те не знаят нито накъде на гледат, нито дали да седят,

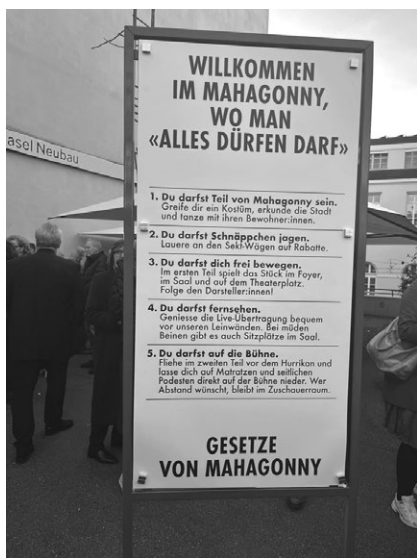
или да лежат. Към това им се налага и да пеят с хора, защото им раздават листовки с ноти и текст.

Не по-малко некомфортно е положението на тези, които са избрали да останат по столовете в залата, защото ставащото на сцената много далеч от тях и те нямат много добра видимост какво се случва.

Представлението на Бенедикт фон Петер също е копродукция, но с Deutsche Oper Berlin. Докато берлинската публика, както и при представлението на Холцингер, е относително отворена към подобни „свободни“ за публиката пространства, базелската публика резервирано и скептично се отнесе към подобна „покана“ за избор как да се държи. Режисьорът, който е и интендант на театъра в Базел и познава добре нагласите на публиката в града, предвидливо беше поставил на входа на театъра обяснителна табела, с правила за поведение в града Махагони, „където човек може да прави всичко, което пожелае“ – нещо, което не се е налагало да прави в Берлин.

За зрителя е объркваща предоставената му „свободна“ позиция. Тя е не само некомфортна по отношение на ставащото в театъра, където е поканен, защото не са му дадени ясни граници на „жанрово“ поведение, но е и политически некомфортна, защото очевидно отговорът на поставения от Брехт въпрос не е лесен и не може да се сведе до просто послание от типа „капитализмът води света към апокалипсис“.

В обобщение може да се каже, че тази „свободна“ позиция на зрителя в междужанровите пространства, в която той е оставен сам на себе си, е доста рискова. Защото, колкото и скандална



Снимка – личен архив

спрямо конвенциите, които познава, да е една нова позиция, която му предлагаша преди няколко години пърформансите и големите спектаклови проекти, които използваша също различни жанрове, тя е пак по-комфортна от тази, в която се оказва сам сега без ясно зададен код на поведение.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

ДЕЧЕВА, Виолета, 2013. Зрителят като център на театралната ситуация. В: *Изкуствата. Пазарът. Публиките: Сборник от Научна конференция на Институт за изследване на изкуствата-БАН*. София: Институт за изследване на изкуствата-БАН, с. 55-65. ISBN 978-954-8594-44-8. [DECHEVA, Violeta. Zritelyat kato centar na teatralnata situatsiya. V: *Izkustvata. Pazarat. Publikite: Sbornik ot Nauchna konferentsiya na Institut za izsledvane na izkustvata-BAN*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata-BAN, s. 55-65. ISBN 978-954-8594-44-8.]

Die 10 bemerkenswertesten Inszenierungen. SANCTA von Florentina Holzinger. *Theatertreffen* [online]. [viewed 04.06.2026]. Available from: <https://www.berlinerfestspiele.de/theatertreffen/programm/2025/10-inszenierungen/sancta> – отворен на 17.04.26

FISHER-LICHTE, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. ISBN 978-3-518-12373-7.

LANCASTER, Kurt, 2004. When Spectators Become Performers: Contemporary Performance-Entertainments Meets the Needs of “Unsettled” Audience. *Journal of Popular Culture* [online]. vol. 30(4), pp.75-88 [viewed 04.06.2026]. ISSN 0022-3840. Available from: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0022-3840.1997.3004_75.x

NIBBELINK, Liesbeth Groot and Laura KARREMAN, 2025. *Performance, Research, Methods. Interdisciplinary Methods for Theatre, Dance and Performance Studies*. [online]. Open Book Publishers [viewed 04.06.2026]. ISBN 978-1-80511-607-3. Available from: <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0469>

Programheft. SANCTA. *Berlinerfestspiele.de* [online]. [viewed 04.06.2026]. Available from: <https://www.berlinerfestspiele.de>

WACE, Caroline, 2009. The Accident and the Account: Towards a Taxonomy of Spectatorial Witness in Theatre and Performance Studies. *Performance Paradigm* [online]. vol. 5(1) [viewed 04.06.2026]. ISSN 1832-5580. Available from: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/68>

ЗВУКОВИЯТ ДИЗАЙН КАТО ДРАМАТУРГИЧЕН ФАКТОР В АУДИО-ВИЗУАЛНИТЕ МЕДИИ

ДИМИТЪР БЕНКОВ¹

SOUND DESIGN AS A DRAMATURGICAL FACTOR IN AUDIO-VISUAL MEDIA

DIMITAR BENKOV²

Резюме: В съвременната аудио-визуална култура звукът функционира като самостоятелен драматургичен компонент, който участва в структурирането на възприятието, атмосферата и емоционалната логика на произведението. В доклада се разглежда звуковият дизайн като ключов фактор в драматургията на аудио-визуалните медии, анализират се основните му функции, взаимодействието му с образа и ролята му в различни контексти, включително кино, театър и дигитални среди. Специално внимание се отделя на психо-акустичните механизми (ITD, ILD, HRTF, реверберация) и на модела на акустична паралакса, който описва промените във възприятието при движение на камерата. Разгледани

¹ **Димитър Бенков** е докторант на самостоятелна подготовка в докторска програма „Музика“ на НБУ с научен ръководител доц. д-р Емил Трайчев. E-mail: dbbenkov@gmail.com

² **Dimitar Benkov** is a doctoral student in independent preparation in the doctoral program „Music“ at NBU with scientific supervisor Assoc. Prof. Emil Traichev, PhD. E-mail: dbbenkov@gmail.com

са също пространствената организация на звука, ролята на константния звук като стабилизиращ фактор във възприятието и възможностите за създаване на драматургично напрежение чрез контрапункт между звук и образ. Подчертава се ролята на звуковия дизайн, който следва да бъде разглеждан като форма на авторско мислене, която участва в изграждането на смисъл, емоционална структура и перцептивна организация на аудио-визуалното произведение.

Ключови думи: звуков дизайн, драматургия на звука, психоакустика, аудио-визуална интеграция, имерсивни среди, пространствен звук

Abstract: In contemporary audio-visual culture, sound functions as an autonomous dramaturgical component that contributes to the structuring of perception, atmosphere, and the emotional logic of a work. The present study examines sound design as a key factor in the dramaturgy of audio-visual media, analysing its principal functions, its interaction with the image, and its role across various contexts, including film, theatre, and digital environments. Particular attention is given to psychoacoustic mechanisms (ITD, ILD, HRTF, reverberation) and to the model of acoustic parallax, which describes perceptual changes associated with camera movement. The study also addresses the spatial organisation of sound, the role of constant sound as a stabilising perceptual factor, and the potential for generating dramaturgical tension through counterpoint between sound and image. The paper argues that sound design should be understood as a form of authorial thinking that participates in the construction of meaning, emotional structure, and the perceptual organisation of the audio-visual work.

Keywords: sound design, sound dramaturgy, psychoacoustics, audiovisual integration, immersive environments, spatial audio

ОСНОВНИ ФУНКЦИИ НА ЗВУКОВИЯ ДИЗАЙН ВЪВ ВИЗУАЛЕН АСПЕКТ

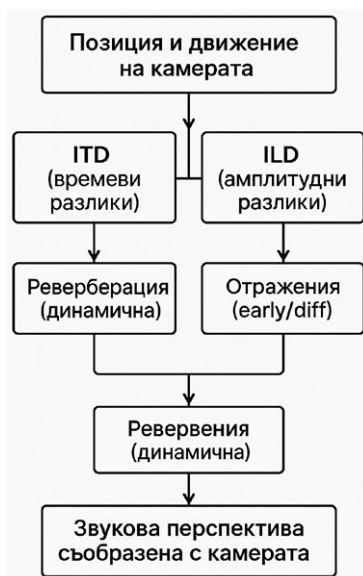
Звуковият дизайн обхваща множество компоненти – диалог, звукови ефекти (SFX), амбиент, музика и тишина. Тяхната функция не се изчерпва с изграждане на атмосфера, а е пряко свързана с драматургичната структура на аудиовизуалното произведение [SONNENSCHNEID 2001: 3-10]. В този контекст звуковият дизайн може да бъде разглеждан през призмата на камерата не само като визуален, но и като перцептивен център. Камерата функционира като референтна точка, която определя начина, по който зрителят възприема пространството и звуковата среда. Подобен подход предполага връзка между психоакустичните механизми на човешкото възприятие [BLAUERT 1997: 30-60; MOORE 2012“ 80-120].

В рамките на настоящото изследване се предлага модел, който обединява четири основни психоакустични механизма – разлики във времето на достигане на звука до двете уши (ITD), разлики в интензитета между двете уши (ILD), HRTF и динамична реверберация – в система, съобразена с движението на камерата. В този модел камерата се разглежда като акустичен център, който влияе върху организацията и възприятието на звуковото пространство.

ITD (времените разлики между сигналите, достигащи до двете уши) се изменя при хоризонтално движение на камерата (X-ос) и играе ключова роля при локализацията на звуковите източници.

ILD (разликите в интензитета между двата слухови канала) се влияе от амплитудата и позицията на звуковите обекти и допринася за възприятието на пространствената им ориентация.

HRTF (функциите на главата



и ушната мида) се проявява особено при вертикални движения (Z-ос).

Реверберацията се променя в зависимост от разстоянието и геометрията на пространството (Y-ос), предоставяйки информация за дълбочина и обем.

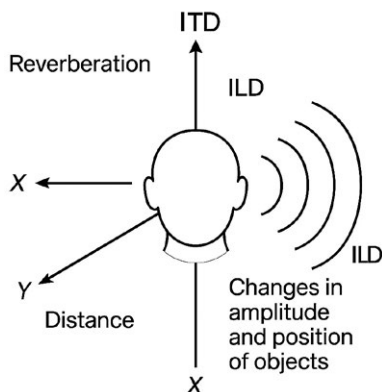
Съвместното действие на тези механизми позволява изграждане на звукова перспектива, съобразена с визуалната динамика, която се възприема като логична, стабилна и имерсивна.

Една от основните функции на звуковия дизайн е изграждането на емоционална звукова среда, съобразена с визуалната перспектива. Звуци като вятър в открито пространство, нискочестотни дронове в сцени на напрежение или внезапна тишина създават емоционални внушения, които не могат да бъдат постигнати единствено чрез образа. В този смисъл въздействието на звука може да бъде разгледано като форма на added value, чрез която той обогатява възприятието на образа [CHION 1994: 8-15].

В рамките на тази звукова среда особено значение има т.нар. константен звук, който функционира като стабилизиращ елемент във възприятието. Той подпомага ориентацията в пространството и създава усещане за непрекъснатост, като свързва отделните визуални и звукови елементи в единна среда. Тази стабилност е свързана с начина, по който се възприемат пространствените промени в звука. В този контекст може да се разгледа и явлението акустична паралакса, което описва промените в звуковото възприятие при движение на камерата спрямо звуковите източници. Този процес допринася за изграждането на усещане за дълбочина и пространствена локализация в триизмерна аудио-визуална среда [RUMSEY 2012: 101-118].

АКУСТИЧНИ МЕХАНИЗМИ

При движение на камерата настъпват промени в акустичните параметри, включително интензитета на звука, спектралния баланс, времевите и интензитетните разлики между сигналите, достигащи до двете уши (ITD и ILD), както и съотношението между директен и отразен звук.



Тези параметри играят съществена роля при възприемането на разстояние, дълбочина и пространствена ориентация.

Възприятието на тези процеси е резултат от интеграцията между слухови и визуални сигнали. Когато двете модалности са в съответствие, пространството се възприема като стабилно и убедително, докато несъответствията могат да доведат до перцептивен конфликт и повишено когнитивно натоварване [STEIN & MEREDITH 1993: 67-89].

Различните движения на камерата – панорама, тракинг или кран – създават различни акустични ситуации. В този контекст звуковият дизайн и микрофонната перспектива определят дали звукът следва движението на камерата или остава фиксиран в пространството. Съвременните многоканални, амбисоник и бинаурални формати позволяват по-прецизно моделиране на тези процеси [HOLMAN 2010: 221-245].

Един от най-ясните примери за целенасочено използване на отраженията като изразно средство може да бъде открит в практиката на Bruce Swedien, при когото пространството и реверберацията се използват като активен елемент в изграждането на звуковия образ.

Акустичната философия на Swedien се основава на разбирането, че пространството е първичен инструмент в звукозаписа. Както отбелязва самият той: „Не използвам еквайзер. Използ-

вам микрофони, тяхното разположение и акустиката“ [SWEDIEN 2009]. Този подход поставя акцент върху избора на акустична среда, позиционирането на микрофоните и контрола на ранните отражения, като разстоянието се използва като своеобразен акустичен филтър. В този контекст пространството престава да бъде неутрална среда и се превръща в активен естетически ресурс. По този начин акустиката функционира не само като технически параметър, а като носител на емоционално въздействие и част от звуковата драматургия.



Трите основни слоя на звуковото пространство – директен звук, ранни отражения и реверберационна среда – функционират като взаимосвързана система, която оформя възприятието за присъствие, дълбочина и локализация. Директният звук осигурява яснота и дефиниция, ранните отражения създават усещане за пространственост и „въздух“, а реверберационният слой изгражда дълбочина и акустична перспектива. Взаимодействието между тези елементи допринася за оформянето на цялостното звуково поле и неговото въздействие върху слушателя. В този смисъл пространството не е пасивна характеристика, а активен компонент в изграждането на звуковия образ.

Практиката на Swedien, особено при вокалните записи на Michael Jackson, демонстрира как чрез контрол на тези слоеве пространството може да функционира като драматургичен носител на

емоция.

Аудио-визуалното произведение може да бъде разгледано като динамична диалогична структура, в която звукът и образът не съществуват като автономни и самодостатъчни канали, а като взаимнозависими елементи. В този смисъл звукът не само съпътства образа, но активно участва в неговото възприемане, като му придава допълнителна изразна стойност (*added value*) и насочва зрителното възприятие, като „структурира нашето виждане“ [CHION 1994: 5-15].

Психоакустичните и когнитивните основания за тази синергия се коренят в механизмите на мултисензорната интеграция. Изследванията показват, че човешкият мозък не обработва слуховите и визуалните стимули като отделни информационни потоци, а ги слива в единна перцептивна конфигурация, когато те са времево и пространствено съгласувани, което води до по-стабилно и интегрирано възприятие на аудио-визуалната среда [STEIN & MEREDITH 1993: 67-89].

Това сливане поражда феномени като:

- ✓ доминантност – звукът променя интерпретацията на визуалното движение;
- ✓ усилване – съвпадението между модалностите увеличава яснотата и насочва вниманието;
- ✓ корекция – звукът компенсира липсваща или двусмислена визуална информация.

В този контекст звукът функционира като активен когнитивен модулатор, а не като вторичен или декоративен слой.

Контрапунктът между звук и образ може да бъде разгледан като форма на семантично напрежение между аудио- и визуалния пласт, при което те не се подкрепят, а създават многопластово възприятие [KULEZIC-WILSON 2015: 54-67]. Драматургичното напрежение възниква в ситуации, в които звукът не илюстрира пряко визуалното действие, а го пресича, контрастира или поставя под въпрос очакванията на зрителя. Това активира когнитивните механизми на възприятието, при които зрителят е поставен в позиция да интегрира на пръв поглед несъвместими перцептивни пластове.

В емоционален план подобно разминаване – например между спокойна музика и насилствена сцена или между хаотичен шум и статичен кадър – може да породи състояния като тревожност, отчуждение или предчувствие. Контрапунктът притежава и значителен ироничен потенциал, когато звуковият пласт функционира като метакоментар, поставящ под въпрос буквалността на визуалното действие и насочващ зрителя към по-сложни интерпретации.

ЗВУКОВИЯТ ДИЗАЙНЕР

Ролята на звуковия дизайнер в съвременните аудио-визуални и сценични изкуства надхвърля традиционните представи за техническа функция и се разгръща като съществен принос към драматургичната структура на произведението. В този контекст звукът не просто съпровожда действието, а участва в неговото организиране и моделиране. Изследователи като Ross Brown въвеждат понятието *dramaturgy of sound*, подчертавайки, че звукът може да функционира като структуриращ елемент в сценичното действие [BROWN 2010: 1-12]. Подобна перспектива открива възможност да се разглежда звуковият дизайн като форма на авторско мислене, която участва в изграждането на смисъл, ритъм и емоционална логика.

В този смисъл звукът моделира времето чрез ритмични структури и трансформации, организира пространството чрез акустична перспектива и дълбочина и конструира субективност чрез взаимодействието между вътрешни и външни звукови пластове. Чрез тези функции той участва пряко във формирането на перцептивната рамка на произведението, като насочва вниманието, структурира възприятието и създава условия за възникване на сложни емоционални и когнитивни реакции. В този контекст звуковият дизайн може да бъде разгледан като активен драматургичен фактор, който не само съпътства визуалния пласт, но и участва в изграждането на смисъл, напрежение и интерпретация. Той функционира като медиатор между образа и възприятието, чрез който аудио-визуалното произведение придобива своята пространствена, емоционална и концептуална цялост.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- BLAUERT, J., 1997. Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN 978-026-226-868-4.
- BROWN, R., 2010. Sound: A Reader in Theatre Practice. London: Palgrave Macmillan. ISBN 978-02-3055-188-6.
- CHION, M., 1994. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-54637-9.
- HOLMAN, T., 2010. Sound for Film and Television. 3rd ed. Oxford: Focal Press.
- KULEZIC-WILSON, D., 2015. The Musicality of Narrative Film. London: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-48998-2.
- MOORE, B. C. J., 2013. An Introduction to the Psychology of Hearing. 6th ed. Leiden: Brill. ISBN 978-90-04-25242-4.
- RUMSEY, F., 2012. Spatial Audio. 2nd ed. Oxford: Focal Press. ISBN 978-024-051-623-3.
- SONNENSCHNEIN, D., 2001. Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. ISBN 978-0941188265.
- STEIN, B. E. and M. A. MEREDITH, 1993. The Merging of the Senses. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN 978-0262693011.
- SWEDIEN, B., 2009. Recording Michael Jackson [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: <https://www.soundonsound.com/people/bruce-sweden-recording-michael-jackson>

РАННИТЕ СОНАТИ НА МОЦАРТ И БЕТОВЕН ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ТРАДИЦИИТЕ ВЪВ ВИЕНСКАТА ЦИГУЛКОВА ШКОЛА

КАРМЕН ТЕЛФЕЯН¹

THE EARLY SONATAS OF MOZART AND BEETHOVEN THROUGH THE LENS OF THE VIENNESE VIOLIN SCHOOL TRADITION

KARMEN TELFEYAN²

Резюме: Композиторите Волфганг Амадеус Моцарт и Лудвиг ван Бетовен имат значителен принос за развитието на сонатата за пиано и цигулка в епохата на класицизма. Само с 14 години разлика във възрастта си те правят драстични промени в класическата музика, като всеки от тях е оставил незаличима следа. И двамата новатори сами по себе си, те оставят наследство, което продължава да вдъхновява поколения. Приносът на този доклад е свързан с анализирането на някои от ранните сонати на Моцарт и Бетовен през погле-

¹ **Кармен Кеворк Телфейн** е докторант на самостоятелна подготовка в департамент „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител доц. д-р Марио Хосен, поч. проф. на НБУ. E-mail: karmen.telfeyan@outlook.com

² **Karmen Kevork Telfeyan**, PhD student of independent training at the „Music“ department of New Bulgarian University with scientific supervisor Assoc. Prof. Mario Hossen, PhD, Honorary Professor of NBU. E-mail: karmen.telfeyan@outlook.com

да на традициите във виенската цигулкова школа чрез разглеждане и коментиране на динамики, украшения, шрихи и други похвати, свързани със стила на композиторите. Обект на анализ са Моцартовата соната за пиано и цигулка KV6, №1 в до мажор и Бетовеновата соната за пиано и цигулка №1 в ре мажор.

Ключови думи: В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Виенска школа, ранни сонати

Abstract: Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven are widely regarded as pivotal figures in the evolution of the classical sonata for piano and violin. Despite their relatively narrow 14-year age difference, the two musicians made radical changes to the classical music genre, with each of them leaving an indelible mark on the genre. Both of these individuals were innovators in their own right, and they left a legacy that continues to inspire generations. The present report contributes to the analysis of some of Mozart's and Beethoven's early sonatas by examining the traditions of the Viennese violin school. This examination focuses on dynamics, ornaments, bowing and other techniques related to the style of the composers. The object of analysis is the Mozart Sonata for Piano and Violin in C major, KV6, and the Beethoven Sonata for Piano and Violin in D major.

Keywords: W. A. Mozart, L. van Beethoven, Viennese school, early sonatas

МОЦАРТ, БЕТОВЕН И ЦИГУЛКАТА

Волфганг Амадеус Моцарт е завършен цигулар със задълбочени познания по инструмента. Неговите пет концерта за цигулка, написани приблизително между 1773 и 1775 г., когато той е още юноша, показват, че Моцарт развива жанра на концерта и го обогатява с характерния си мелодичен блясък и изразителност, но може би по-впечатляващото е, че те веднага придобиват популярност, която не отшумява почти 250 години. Концертите заемат уникална

позиция в музикалната история, трансформирайки официалната структура на бароковия концерт с емоционална и драматична гама, която ще подготви сцената за по-пищните концерти от романтичната епоха, които предстоят.

От гледна точка на началния период, по време на който Моцарт е проходил в композирането на сонатите си за пиано и цигулка, си личи неговото новаторство в композиционен план. Чисто технически ранните сонати на Моцарт не са толкова изискващи, колкото неговите по-късни, в които си проличава истинският Моцартов стил – все пак той е бил на около 7 години, когато е композирал т. нар. Wunderkind сонати. Интересното и отличителното при тях е, че са написани за клавесин (отдавна се изпълняват предимно с пиано) с възможен съпровод на цигулка, което означава, че партията на клавесина (пианото) е основна и самодостатъчна, но може да има акомпанираща цигулка. Оригинално им заглавие е *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon* (Сонати за клавесин, които могат да се свирят със съпровод на цигулка) [MOZART 1764: 3]. Моцарт най-вероятно е композирал партията на пианото с приоритет, за да я изпълнява самият той. Разбира се, задачата в изпълняването им е още по-трудна, защото от чисто музикална гледна точка те изискват доста по-детайлна работа с внимание към фразирането, изразителността на всеки тон и най-вече в динамичен план. Ако коментираме ранните сонати на Моцарт ансамблово, написани за пиано и акомпанираща цигулка, т.е. ролята на пианото е водеща, по-наблюдателните музиканти с чувствително ухо биха забелязали моменти в сонатите, в които ролите на пианото и цигулката се изравняват и си партнират в „дуо“. В такива ситуации се изисква динамично напасване чисто детайлно. По ред причини ранните сонати за пиано и цигулка на Моцарт са рядко изпълнявани поради тяхното по-ниско ниво на техническа трудност, но истината се крие във факта, че те не могат да бъдат лесно интерпретирани.

В началото на композирането на ранните си сонати задачата на Бетовен е била доста по-благоприятна от тази на Моцарт, тъй като вече е използвал установените от Моцарт и Хайдн принципи

и ги е развивал. От композиционна гледна точка ранните сонати на Бетовен са доста по-технически трудни от тези на Моцарт. При тях вече се забелязва и диалог между двата инструмента – цигулката и пианото, емоционалността е на много по-високо ниво и най-големият отличителен белег са големите и резки динамични контрасти.

Въпреки че Бетовен е бил основно обучен като пианист и по-късно става композитор пианист, той е имал познания и умения, свързани с цигулката. Освен това той е поддържал добри приятелства с цигулари през целия си живот. Самият той се научава да свири на този инструмент в детството си, като свири и на виола в придворния оркестър на Бон.

Пианото и облигато цигулката, партниращи си в една композиция, са широко известни в Европа до края на 18. век. В родния град на Бетовен, Бон, е имало известни в цяла Европа цигулари. Както Лукези, така и Нефе в Двора са композирали сонати за цигулка, с които младият Бетовен трябва да е бил запознат. Моцарт, друго голямо влияние върху младото момче, е ясно видим в неговите квартети за пиано, които са базирани на сонатите за цигулка на Моцарт K379, K380 и K296. По-късно Бетовен завършва своите дванадесет вариации върху *se vuol ballare* на Моцарт – ария за баритон (или бас) от „Сватбата на Фигаро“. Тази работа е публикувана във Виена през 1793 г., след насърчението на неговите приятели.

След като се премества във Виена, Бетовен има шанса да се срещне не само с най-добрите, но и с по-широк набор от цигулари, следователно и с нови техники. Първи тук трябва да се спомене Игнац Шупанциг, който става не само сътрудник на Бетовен през целия живот, но и много скъп приятел. Друг, Родолф Кройцер, френският виртуоз, станал безсмъртен с посвещението на Кройцер-соната, въпреки че вероятно никога не я е свирил (ор. 47). Новото виртуозно поколение непрекъснато разширява границите на този инструмент и жанра, откривайки нови техники – точно както младият Бетовен.

Първата му публична изява в този вид, след WoO 40, са сонатите за цигулка ор.12, посветени на Салиери. Доста кратко, но интензивно изследване на сонатите за цигулка води до общо 10 ком-

позиции. С изключение на един опус – последният (оп. 96) всички са написани между 1798 и 1803 г., когато Бетовен е все още млад мъж (на 28 – 33 години).

АНАЛИЗ НА СОНАТА ЗА ПИАНО И ЦИГУЛКА ОТ МОЦАРТ, KV 6, № 1 В ДО МАЖОР

В следващите редове фокусът е върху анализ на соната за пиано и (евентуално акомпанираща го) цигулка на Моцарт, KV 6, № 1 в до мажор.

От композиционна гледна точка, сонатата е съставена от четири части: *Allegro*, *Andante*, *Menuetto I* и *II* и *Allegro molto*. Както вече се спомена, ранните сонати на Моцарт не са технически изискващи. Това не означава, че тези творби не изискват повишено внимание, защото те могат да бъдат интерпретирани само с добро познание и информация относно стила на Моцарт. С това твърдение визирам изпълняването на неговите „трилери“, оформянето на творбата в динамичен план в зависимост от посоката на фразата, прилагането на т.нар. „дъхове“ между тоновете, ползването на правилна пръстовка, логично разпределение на лък и прилагане на удачните за неговите творби щрихи – детайли, които са основополагащи още в начален етап при изработването на Моцартовите произведения.

Соната KV 6 започва още в самото начало на първа част *Allegro* с „трилер“ в пианото, последван и от такъв в партията на цигулката (Пример 1).



Пример 1 [*Series XVIII editors 1879, cmp. 4*]

Тук обаче веднага възниква въпросът дали да се изпълни от горен тон или от основния. Според проф. Михаел Фришеншлагер (лични разговори, К. Т.), изпълняването на този „трилер“ е от ос-

новния му тон. Причината за това се дължи на логиката от гледна точка на посока на фразата. В различните издания тези „украшения“ се изписват различно, особено при изискването за изпълняването им от горен тон, но в звученето си са напълно еднакво изразени (Пример 2 и Пример 3 отново от първа част Allegro).



Пример 2 [Series XVIII editors 1879, стр. 4] (Издание Breitkopf & Härtel)



Пример 3 [Reeser 1964: 3] (Издание Bärenreiter-Verlag)

В динамичен план фразата може да бъде лесно интерпретирана въз основа на важността и ролята на инструментите. Например в началото на втората част Andante на KV 6 пианото и цигулката са с изравнени роли предвид факта, че партията на цигулката се дублира с тази на лявата ръка на пианото. Така двата инструмента могат да имат по-изявен динамичен характер, който веднага контрастира още в четвъртия такт, в който цигулката поема акомпаниращата си роля в по-тиха динамика, позволявайки на водещата мелодия в пианото да се изяви (Пример 4).



Пример 4 [Series XVIII editors 1879, стр. 8]

Друг основен принцип в динамичен план е при наличието на „статичен“ дълъг тон той да се „развие“ чрез леко увеличаване и след това намаляване на силата на звука (*crescendo* и *decrescendo*) (Пример 5 от четвърта част *Allegro molto*).



Пример 5 [Series XVIII editors 1879, стр. 11]

Относно прилагането на „дъхове“, то също е свързано с фразирането и динамиката. В артикулирането на произведения от Моцарт, често срещан принцип в неговия стил е свиренето *non legato*, при което се цели леко отделяне на нотите една от друга.

Свиренето с правилна пръстовка, както и логичното разпределение на лък играят важна роля в прецизното изпълняване на Моцартовите творби. Използването на празна струна вместо свирене в позиция например трябва да се съобрази с динамичната линия и отново – с посоката на фразата, тъй като празната струна има по-ярко звучене заради амплитудата си.

Относно разпределението на лък, то се обвързва със шрихите например, ако се изисква свирене на „спикат“ („скачащ лък“), то най-логично ще е да е в подходяща част на лъка с правилна тежест, но всичко това отново зависи пряко от динамиката, както и от темпото.

В темпово отношение бързите темпа при Моцарт, особено в ранните му сонати, не са толкова бързи, колкото биха били при други по-късни композитори.

АНАЛИЗ НА СОНАТА ЗА ПИАНО И ЦИГУЛКА ОТ БЕТОВЕН №1 В РЕ МАЖОР

За разлика от Моцарт Бетовен няма австрийски произход. Роден е в немския град Бон. Също за разлика от Моцарт Бетовен не е получил подкрепа от своя баща в житейски и творчески план, което се отразява на неговото развитие. За формирането му като творец важна роля играе избухването на Френската буржоазна ре-

волюция през 18. век, която рефлектира върху изразните средства конкретно в музикалния стил.

Бетовен композира своите 10 сонати за пиано и цигулка³ между 1797 и 1812 г. Първата соната за пиано и цигулка от Бетовен в ре мажор е една от най-изпълняваните му сонати. Тя е съставена от три части: *Allegro con brio*, *Tema con variazioni: Andante con moto* и *Rondo: Allegro*. В сравнение с Моцартовите ранни сонати, чисто динамически, Бетовен е описал в нотния текст как точно иска да бъдат изпълнени неговите сонати. Прави впечатление, чисто визуално дори, наличието на ярки динамики – *forte*, *piano*, *sforzato* и т.н., които често преминават от една в друга драматично и с рязък контраст (Пример 6). Както се вижда от същия пример, в сравнение с ранните сонати на Моцарт Бетовеновите са по-трудни технически и често се срещат моменти, в които цигулката има водеща роля, но по-общо казано, пианото и цигулката имат равни по важност роли. Специално тази соната от хармонична гледна точка е изградена върху гамовидни възходящи и низходящи движения в двете партии. Общото с Моцартовите сонати е, че тук отново говорим за логично разпределение на лък, прилагане на правилна пръстовка и т.н., които са в пряка симбиоза с динамичното изграждане и фразирането.



Пример 6 [Joachim 1901, стр. 1]

„Сузряването на стила на Бетовен неговите сонати от средния период, особено номер 1, 2 и 3, показват по-дълбоко партньорство

³ Почти всички сонати са публикувани със заглавие „Сонати за пиано със съпровод на цигулка“ (*Sonates pour le Piano-Forte avec l'Accompagnement d'un Violon*). При Бетовен цигулката вече не може да бъде премахната, тя е „облигатна“ (задължителна) и музикално незаменима.

между цигулката и пианото. Тези сонати показват равномерно разпределение на тематичния материал, отклонение от традиционното господство на пианото. Да, цигулката вече не просто акомпанира, а равностойно разговаря, спори и хармонизира с пианото. През този период Бетовен също експериментира с тоналност, ритъм и форма, разширявайки възможностите и на двата инструмента.⁴ [*Beethoven's Violin Sonatas: An Instrumental Symphony, Introduction to Beethoven's Violin Sonatas*]

„Първата част на Соната № 1 има нестандартни акценти, които могат да променят метричния баланс и хармоничните сменни, които изместват тоналния център – Бетовен всъщност променя арматурните знаци в разработката във Фа мажор (със силно докосване на тоническия минор). Средната част е привлекателна тема в Ла мажор с четири вариации. Първите две са фигурационни, едната водена от пианото, другата от цигулката. Предпоследната е в едноименен минор, както е било обичайно за вариациите по онова време, но с напълно неочаквана турбуленция. Последната вариация подчертава синкопирането с кода, която припомня темата във фрагментарна форма. Финалът е енергично Рондо, пронизано с експлозивни акценти и нарушени каденци. Бетовен отразява хармоничното развитие на първата част, включвайки мек епизод във Фа мажор и осигурява не един, а два фалшиви края.“⁵ [Henken 2026]

От гледна точка на щрихи и лъководене, спрямо различните издания или удобството на изпълнителя, те търпят промени. Основно условие при промяна на щрих обаче е, че трябва да се запази основната идея на композитора спрямо уртекста (оригиналното издание). С няколко общи думи – позволена е визуалната промяна с цел удобство, но запазването на основната музикална и звукова идея на композитора е задължително. Например в Пример 7 големото легато може да се раздели като посока на лъка по желание на изпълнителя, но то отново трябва да се изпълни легато.

⁴ Превод от английски – Кармен Телфеян.

⁵ Превод от английски – Кармен Телфеян.



Пример 7 [Joachim 1901: 5]

В заключение, с оглед на приноса на този доклад, свързан с анализирането на първите ранни сонати на Моцарт и Бетовен за пиано и цигулка през погледа на традициите във виенската цигулкава школа чрез разглеждане и коментиране на похвати, обхващащи стила на композиторите, може да се обобщи фактът, че двамата композитори имат общи композиционни идеи в основата си, за което има принос и влиянието на творчеството и личността на Моцарт върху тази на Бетовен, както и имат и различия от гледна точка на музикалното развитие на сонатите в емоционален, динамичен, технически и структурен план. За да бъдат коректно изпълнени специфично техните ранни сонати за пиано и цигулка, трябва да се познават добре основните принципи на виенската школа, както и стила на композиторите, което може да се постигне със задълбочена работа и повишено внимание към малките детайли.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- Beethoven's Violin Sonatas: An Instrumental Symphony, Introduction to Beethoven's Violin Sonatas* [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: <https://lvbeethoven.com/beethovens-violin-sonatas-an-instrumental-symphony/>
- HENKEN, J., 2026. *Sonata for Piano and Violin No. 1 in D Major, Op. 12 No. 1, Ludwig van Beethoven* [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3406/sonata-for-piano-and-violin-no-1-in-d-major-op-12-no-1/>
- JOACHIM, J., 1901. *Sonaten für Pianoforte und Violine*. Leipzig: C. F. Peters, No. 3031, n. d. Plate 8762, pp. 1 and 5. *IMSLP* [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP04216-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.1_\(violin_part\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP04216-Beethoven_-_Violin_Sonata_No.1_(violin_part).pdf)
- MOZART, W. A., 1764. *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon*. Paris: Mme. Vendome, n.d. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): BnF RES-866, p. 3. *IMSLP* [online].

- [viewed 29 April 2026]. Available from: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP427829-PMLP64414-BnF_RES-866_-_pt6k1172289d_-_Mozart_WA,_Sonates_pour_le_clavecin_KV_6,_7_\(1764\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP427829-PMLP64414-BnF_RES-866_-_pt6k1172289d_-_Mozart_WA,_Sonates_pour_le_clavecin_KV_6,_7_(1764).pdf)
- REESER, Eduard, 1964. Neue Mozart-Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 23, Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Bärenreiter-Verlag, Plate BA 4539, Band 1, p. 3. *IMSLP* [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/fb/IMSLP467401-PMLP64414-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_08_23_1_01_KV_6_vln_scan.pdf
- Mozarts Werke, Serie XVIII: Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine, Breitkopf & Härtel, 1879. Plate W. A. M. 6, Bd. 1, No. 1. pp. 4, 8 and 11. *IMSLP* [online]. [viewed 10 March 2025]. Available from: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP57711-PMLP64414-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_18_KV6_Violine.pdf; https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP57710-PMLP64414-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_18_KV6_Piano.pdf

ВИРТУОЗНА ЦИГУЛКОВА ТЕХНИКА И АНСАМБЛОВ БАЛАНС В КВАРТЕТИТЕ № 1–6 НА НИКОЛО ПАГАНИНИ. РОЛЯТА НА ВИОЛОНЧЕЛОТО

ЛИЛЯНА КЕХАЙОВА-ХОСЕН¹

VIRTUOUS VIOLIN TECHNIQUE AND ENSEMBLE BALANCE IN NICCO PAGANINI'S QUARTETS № 1–6. THE ROLE OF THE CELLO

LILIANA KEHAYOVA-HOSSEN²

Резюме: Настоящият доклад разглежда ролята и изразните възможности на виолончелото в шестте струнни квартета на Николо Паганини. В първата част е представен кратък биографичен очерк на композитора с акцент върху влиянието на неговата виртуозна цигулкова техника върху камерното му творчество. Основният аналитичен дял е посветен на детайлен преглед на квартетите от № 1 до № 6, в които се проследяват структурните, хармоничните и тематичните особености на виолончеловия глас. Изследването разглежда

¹ **Лиляна Кехайова** е редовен докторант със стипендия в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител: проф. д-р Милена Шушулова-Павлова, e-mail: lilikehayova@yahoo.com

² **Liliana Kehayova-Hossen** is full-time doctoral student with a scholarship in the PhD program 'Music' at New Bulgarian University, supervised by Prof. Dr. Milena Shushulova-Pavlova, e-mail: lilikehayova@yahoo.com

еволюцията на ролята на виолончелото – от традиционна басова опора към активен носител на мелодично и виртуозно съдържание. Анализът откроява характерните похвати на Паганини в изграждането на ансамбловия баланс и взаимодействието между инструментите, като се подчертава приносът му към развитието на камерния жанр в първата половина на XIX век.

Ключови думи: Паганини, виолончело, квартети, музика, ансамбъл

Abstract: The present study examines the role and expressive potential of the cello in Niccolò Paganini's six string quartets. The initial section proffers a concise biographical synopsis of the composer, accentuating the manner in which his virtuosic violin technique exerted a profound influence on his chamber music compositions. The primary analytical section provides a comprehensive examination of Quartets Nos. 1 through 6, with a particular emphasis on the structural, harmonic, and thematic functions of the cello part. The research traces the evolution of the cello's role—from a traditional bass foundation to an active bearer of melodic and virtuosic material. The analysis emphasises Paganini's distinctive compositional techniques in shaping ensemble balance and instrumental interaction, thereby highlighting his significant contribution to the development of chamber music in the early nineteenth century.

Keywords: Paganini, cello, quartets, music, ensemble

ВЪВЕДЕНИЕ

Настоящият доклад е част от по-широко научно изследване, посветено на камерното творчество на Николо Паганини и по-специално на неговите петнадесет квартета за цигулка, виола, виолончело и китара. Докладът разглежда първите шест от тези произведения, създадени в началото на второто десетилетие на XIX век,

като целта е да се проследи взаимодействието между четирите инструмента, еволюцията на ансамбловия баланс и проявлението на виртуозната цигулкова техника в камерна среда.

Паганини е известен главно като неподражаем цигулков виртуоз, но камерните му произведения разкриват една по-малко популярна, но изключително важна страна от неговото творчество: стремежът да адаптира солистичния си стил към интимната среда на камерната музика. Първите шест квартета са особено ценни за изследване, тъй като в тях ясно се усеща синтезът между класическото наследство и зараждащата се романтична естетика.

В рамките на тези произведения Паганини постепенно трансформира традиционния модел на струнния ансамбъл, като предоставя по-значими роли на виолончелото и виолата, а китарата се превръща в структуриращ елемент, който споява звуковата тъкан. Настоящото изложение стъпва и върху практически опит, който придобих по време на процеса на записване на всичките петнадесет квартета – опит, който позволява по-задълбочено разбиране на техническите, интонационните и ансамбловите изисквания на тази музика.

1. ИСТОРИЧЕСКИ И СТИЛОВ КОНТЕКСТ

Първите шест квартета на Паганини са създадени в период на интензивно концертно турне и творчески търсения. Началото на XIX век е време на преосмисляне на камерния жанр: наследството на класиците – Хайдн, Моцарт и Бокерини – все още е активно, но романтичният дух вече прониква в музикалния език.

Паганини, макар и преди всичко солист, проявява особен интерес към камерността. Това желание за интимност и за нов тип инструментален диалог вероятно е свързано и с личния му живот през този период, в който композиторът често се оттегля от голямата сцена заради здравословни причини и намира в камерното музициране подходяща форма за изразяване.

Квартетите 1 – 6 носят белезите на този преход:

- структурата им следва класическия модел (бърза първа част, кантилена във втората, завършек с танцова или виртуозна финална част),

- но мелодичният език е наситен с романтични жестове, внезапни динамични контрасти, експресивни лирични епизоди и богата орнаментика.

Тези ранни квартети могат да бъдат определени като своеобразна лаборатория, в която Паганини експериментира с разпределението на гласовете, обогатява ролята на ниските инструменти и изпробва нови форми на ансамблов диалог.

2. ХАРАКТЕРИСТИКА НА КВАРТЕТИТЕ № 1 – 6

2.1. Общи черти

Квартетите съдържат ясно изразена водеща линия на цигулката, но нейната виртуозност е по-умерена в сравнение със соловите концерти. Въпреки това Паганини включва достатъчно от характерните си техники – бързи пасажии, флажолети, двойни струни, арпежи и изразителна артикулация – за да подчертае своето авторско присъствие.

Виолата често изпълнява свързваща функция между цигулката и виолончелото, като поема средния регистър и носи топъл, плътен тонов баланс. Виолончелото в тези квартети все още има традиционна басова роля, но постепенно се еманципира като мелодически инструмент (носещ и мелодия в ансамбъла), особено в квартети № 2, № 4 и № 6.

Китарната партия е едновременно акомпанираща и координираща. Тя предоставя хармонична основа, но и участва в тематичните обмени, особено чрез имитации или ритмични изрази, които подсилват пулса на ансамбъла.

2.2. Индивидуални особености на отделните квартети

Квартет № 1 – класически дух, но с ярко

изявено виртуозно соло на виолончелото

[Nicolo Paganini – Quartetto 1 (op. 4, n. 2) – Ut Orpheus Edizioni]

Квартет № 1 носи най-силно изразена класическа структура, в която цигулката има водеща и бравурна роля, а китарата изгражда стабилен хармоничен фундамент чрез ясно артикулирани арпежни и акомпаниментни фигурации. Въпреки това творбата съдържа съществено новаторство: **в първата част Паганини включ-**

ва обширно и технически предизвикателно соло за виолончело, което рязко контрастира с традиционната басова функция на инструмента. Това соло, изградено от бързи пасажии, високи позиции, виртуозни орнаментни елементи и широки кантилени, демонстрира желанието на композитора да освободи виолончелото от неговата обикновено подчинена роля. Така още в първия квартет се заявява тенденцията към постепенна мелодическа и драматургична еманципация на инструмента.

Квартет № 2 – разширяване на мелодичната роля на виолончелото

[Nicolo Paganini – Quartetto 2 (op. 4, n. 2) – Ut Orpheus Edizioni]

В Квартет № 2 се наблюдава първата последователна стъпка към интегриране на виолончелото като активен мелодичен инструмент. Особено във втората част се открояват **широки, лирично изградени фрази**, водени от челото, докато китарата осигурява изключително колоритен и стабилен акомпаниментен контекст. Цигулката продължава да има солистични функции, но виолончелото вече участва в диалог с нея и не остава само в регистъра на басовите линии. Характерно е използването на регистрови контрасти, които придават ново измерение на ансамбловото звучене.

Квартет № 3 – роля на китарата като модернизирано basso continuo и активни вътрешни гласове

[Nicolo Paganini – Quartetto 3 (op. 4, n. 3) – Ut Orpheus Edizioni]

Квартет № 3 се отличава със значително разширена роля на китарата: тя изпълнява функцията на своеобразно **модернизирано basso continuo**, съчетавайки ритмична стабилност с богати хармонични фигурации. В този квартет се наблюдава по-сложно преплитане на тематични линии между всички инструменти. Цигулковата партия е наситена с бравурни пасажии, но виолата и виолончелото често **подхващат, развиват и трансформират тематични фрагменти**, създавайки активна полифонична текстура. Челото е равностоеен партньор в изграждането на фразировъчните дъги, като често води второстепенни, но структурно важни мотиви.

**Квартет № 4 – лиричен характер и разширени
мелодични линии за виолончелото**

[Nicolo Paganini – Quartetto 4 (op. 5, n. 1) – Ut Orpheus Edizioni]

Квартет № 4 има подчертана лиричност, отразена както в тематичния материал, така и в акомпаниментните пластове. Виолончелото изпълнява **удължени мелодични линии**, които в бавните части достигат почти вокална експресивност. Китарата добавя деликатни хармонични окраски, работейки като тембров посредник между цигулката и ниските гласове. В този квартет Паганини демонстрира значителен усет към кантиленността, а взаимодействието между виолончелото и виолата придобива камерна интимност и плътност.

**Квартет № 5 – драматургични контрасти и
усложнена тематичност**

[Nicolo Paganini – Quartetto 5 (op. 5, n. 2) – Ut Orpheus Edizioni]

Квартет № 5 е сред най-драматургично изградените опуси от първата шестца. Характеризира се с ярки контрасти, динамични промени и по-комплексна форма. В този квартет китарата излиза от чистия акомпаниментен модел и влиза в **диалогични отношения с цигулката**, което придава по-голям ансамблов баланс. Виолончелото участва активно както в тематичното развитие, така и в структурното оформяне на хармонията, често извеждайки важни преходни мотиви или подпомагайки изграждането на контрапунктни структури. Тук челото показва органично съчетание между своята традиционна и разширена функция на мелодичен инструмент.

**Квартет № 6 – най-равномерно разпределение на
ролите и зряла композиционна техника**

[Nicolo Paganini – Quartetto 6 (op. 5, n. 3) – Ut Orpheus Edizioni]

Квартет № 6 представлява своеобразен връх в композиторските и изпълнителски виждания при първите шест квартета и демонстрира значително по-зряла техника. **Ансамбловият баланс е най-успешно постигнат**, като ролите между инструментите са разпределени равномерно. Цигулката вече не доминира монолит-

но; бравурните пасажии се редуват и разпределят между виолата и виолончелото. Челото получава **структурно важни тематични елементи**, а в някои епизоди поема и водещата мелодична линия. Паганини демонстрира усъвършенствано усещане за темброви контрасти и текстурна прозрачност, което превръща Квартет № 6 в един от най-убедителните примери за ранно романтично камерно мислене.

3. ВИОЛОНЧЕЛОТО: ОТ БАСОВА ОПОРА КЪМ МЕЛОДИЧЕСКИ ПАРТНЬОР

В традиционния струнен квартет на XVIII век виолончелото изпълнява функциите на бас и хармонична опора. В първите си квартали Паганини запазва този модел, но постепенно започва да разширява ролята на инструмента.

В **Квартет № 2** срещаме първите значими епизоди, в които виолончелото получава дълги, вокално изградени мелодични линии. Темите, водени от чело, се характеризират с широк диапазон, плавна кантилена и чести преходи между регистрите – несвойствена практика за класическия период.

В **Квартет № 4** виолончелото изпълнява ролята на „втори солист“, особено във втората и третата част. Тук се откроява богатството на тембъра и гъвкавостта на инструмента, което говори за задълбоченото познаване на неговите възможности от Паганини.

Често срещаме и технически предизвикателства – като бързи пасажии, двойни струни или високи позиции, които са необичайни за времето и свидетелстват за новаторския подход на композитора към инструмента.

4. ЦИГУЛКОВАТА ВИРТУОЗНОСТ В КАМЕРНАТА МУЗИКА НА ПАГАНИНИ

Цигулковият почерк на Паганини е добре познат от концертните му произведения, но в камерната музика той претърпява интересна трансформация.

В квартетите 1 – 6 виртуозността е подчертана, но тя вече не стои в центъра на композиционното мислене. В мелодичните ли-

нии често се вплитат типичните за автора елементи – флажолети, нерегулярна артикулация, сложни арпежи и пасажии, но те имат функцията да подкрепят драматургията на цикъла, а не да я засенчват.

Особено характерно е взаимодействието между цигулката и китарата:

- китарата често имитира част от цигулковите мотиви,
- в някои моменти подчертава ритъма или хармоничната промяна,
- понякога служи като ехо на мелодията.

Този тип диалог създава нова звукова перспектива и придава на музиката деликатен камерно-концертен характер.

5. РОЛЯТА НА КИТАРАТА: ТЕМБРОВ И СТРУКТУРЕН ЦЕНТЪР

Китарната партия в квартетите на Паганини има особено значение. Композиторът е бил отличен китарист и това личи в начина, по който развива инструмента в камерните си произведения.

Китарата поддържа тоналната основа, но също:

- обогатява тембровата палитра,
- структурира ритмичния ход,
- създава прозрачност в ансамбловия звук.

Тя често има функцията на медиатор между струнните инструменти и в някои квартети представлява своеобразен „скрит диригент“, който задава темпото и характера.

Практическият опит при работа върху тези произведения показва, че балансът между китара и струнни е изключително прецизен. Динамиката трябва да бъде внимателно моделирана, за да не доминира нито китарата, нито струнните. Паганини постига това чрез изключително прецизна фактура и внимателно разпределение на гласовете.

6. АНСАМБЛОВ БАЛАНС И ЕВОЛЮЦИЯ

Проследяването на квартетите 1 – 6 като цялостен цикъл дава възможност да се види как Паганини постепенно изгражда нов модел на ансамброво мислене:

- от ясно изразена цигулкова доминанта (Квартет № 1),
- към по-равномерно разпределение на тематичните функции (квартети № 4 и № 5),
- до постигане на балансирана ансамблова структура (Квартет № 6).

Тази еволюция показва, че композиторът възприема камерната музика като пространство за инструментален диалог и творческо взаимодействие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Първите шест квартета на Паганини представляват ценен документ за неговото израстване като композитор, който съчетава виртуозността с емоционалната дълбочина, характерна за камерната музика. В тях откриваме ранни следи от новаторски идеи: еманципацията на виолончелото, активната роля на виолата, прецизното включване на китарата и стремежът към равностоеен ансамблов баланс.

Тези произведения не само очертават музикалните търсения на Паганини, но и разкриват една по-малко позната страна от неговия творчески облик – композитор, който първо експериментира, а след това повежда камерния жанр на ново, по-романтично ниво.

Настоящият доклад представя началния етап от анализа на целия цикъл от петнадесет квартета, като следващите етапи от изследването ще проследят развитието на тези тенденции в средния и късния период на Паганини.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

De COURCY, G.I.C., 2023. *Chronology Of Nicolo Paganinis Life*. Legare Street Press. ISBN 978-1019414170.

PREFUMO, Danilo, 2022. *Paganini: His Life, Works and Times*. LIM. ISBN 978-8855431583.

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 1 (op. 4, n. 2)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0432-1.

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 2 (op. 4, n. 2)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0433-8.

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 3 (op. 4, n. 3)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0433-8.

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 4 (op. 5, n. 1)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0434-5

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 5 (op. 5, n. 2)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0435-2.

PAGANINI, Nicolo, 1998. *Quartetto 6 (op. 5, n. 3)*. Ut Orpheus Edizioni. ISMN 979-0-2153-0436-9.

ФОЛКЛОРНИТЕ КОСТЮМИ В ТЕТЕВЕН ПРЕЗ XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

МАРГАРИТА КРЪСТЕВА-СТОЙЧЕВСКА¹

FOLKLORE COSTUMES IN TETEVEN IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

MARGARITA KRESTEVA-STOYCHEVSKA²

Резюме: Тетевен е град в Северна България, разположен в полите на Стара планина. Настоящата статия има за цел да проследи как се променя облеклото в Тетевенския край през XIX век и началото на XX век (до 40-те – 50-те години). Представят се всички видове облекло, които се срещат в този регион, както и тяхното изменение. Проследява се появата на градското облекло. Търси се семантиката в облеклото през разглеждания период. Направен е преглед на всички научни източници по въпроса.

Ключови думи: облекло, семантика, Тетевен, носия

Abstract: Teteven is a city in northern Bulgaria, located at the foot of the Balkan Mountains. The city's historical appellation, Alton Teteven, is a testament to its profound cultural heritage. In this report, the focus will be on the subject of “baking” as a custom.

¹ Д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска е доцент в департамент „Музика“ на Нов български университет, e-mail: mkrusteva@nbu.bg

² Dr. Margarita Kresteva-Stoychevska is an associate professor in the Department of Music at the New Bulgarian University, e-mail: mkrusteva@nbu.bg

This ritual is observed during the Easter Lent, concluding on Lazarus Day. This is a distinctive rite that is unparalleled in other regions of the country. The following discussion will identify the primary actors involved and provide a detailed analysis of the musical and dance characteristics of the tradition.

Keywords: custom, Peikuvane, Teteven, folklore

В средата на XVIII век се появява турско влияние в българските фолклорни костюми³, което продължава до тридесетте и четиридесетте години на XIX век. Това е периодът, в който облеклото постепенно започва да се променя, като премахва тюрското влияние и навлизат елементи от европейските костюми. Тези промени първоначално се проявяват в женските дрехи („висока талия под влияние на модата ампир – костюмът на пловдивските чорбаджийки-блудници от „Страшния съд“ в Бачковския манастир и др.“ [НАСЛЕДНИКОВА 1979: 73]).

„Деветнадесетото столетие е векът на Българското възраждане, векът на раздробяването на Турската империя, на зачестили въстания на поробените народи и на непрекъсната надпревара от страна на западните държави в икономическо и политическо влияние над Турската империя. Първите тридесетина години от столетието са години на феодални размирици и кърджалийски опустошения, на разгромяване на много български градове, поради участието им в Гръцката завера през 1821 г. и на изселване на компактни маси българско население от Източна България след Руско-турската война от 1828 – 1829 г. Поради тези причини едва от 1830 г. условията за живот се нормализират. Жителите на балканските райони се преселват в освободените от изселилите се турци земи, а многобройното селско население, което по време на кърджалийските набези е търсело защита в градовете, се установява окончателно в тях. Тия вътрешни преселения, резултат от събитията от началото на XIX век, довеждат до промяна в съотношението

³ Тюрското влияние се изразява в десени с памучни и вълнени тъкани, орнаменти от гайтани, в кройките на някои връхни дрехи и др.

на населението в градовете, което в по-голямата си част става предимно българско. Този решителен числен превес на българското население позволява на замогващите се български занаятчии постепенно да се отделят в самостоятелни български еснафи, отделно от общите турски или гръцки. През 30-те и 40-те години на XIX век в много области се създават капиталистически промишлени предприятия с развито разпределение на труда.“ [НАСЛЕДНИКО-ВА 1979: 75]

Всички тези икономически и политически условия са предпоставка за последващите промени в живота на народа и до промени в облеклото, което започва да се оформя под влияние на западноевропейските дрехи. Това въздействие достига до страната главно през Русия. Тогава българските възрожденци са контактували главно с нейни представители, а там вече е утвърдена европейската мода. Вторият канал е директно от западните страни, но степента на влияние е значително по-малка, тъй като и контактите на българите с тези страни са били ограничени.

Настоящият доклад ще се спре на два основни типа облекла, носени в Тетевенско през XIX и XX век. Това са градското облекло и традиционните носии. Поради ограничения обем на традиционно облекло, ще се представи само сукманеното⁴ женско облекло.

Да започнем с оформянето на градското облекло в региона. Ктиторските портрети от XIX век са цени източници, които дават информация за състоянието на костюма по това време. „От друга страна, ктиторските портрети илюстрират много ясно съществуващото социално-класово разслоение сред местното население, защото изобразените ктитори са от прослойката на едрите и средните чорбаджии, живели някога главно в Троян, Ловеч и Тетевен, а също и в някои икономически замогнали се села.“ [МИХАЙЛОВА 1999]

Ще се позова на портретите на Мария и Михаил х. Матеевич и сина им Йоан от Тетевен, които се намират в параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“ в Рилския Манастир. В оригинал те

⁴ Сукманът е дълга и широка (свободна) женска дреха (каторокля) без ръкави.

са изобразени до коленете. Ктиторката Мария е изобразена като млада жена, която е облечена в дълга свободна дреха с широки ръкави. Цветът на дрехата е тъмно турско синьо. Около врата, по продължението на цялата предница, както и по края на ръкавите дрехата е обточена с широка ивица от светлокафява кожа. Дрехата пада свободно и леко на рамената, като ръкавът е прикачен право, без да има допълнителни извивки около рамото. Ръкавът е дълъг до над китката и под него се показват розови „наръкавници“, които са подплатени с резеда. В отвора на дрехата се показва пазвата, която е обточена в розово като при наръкавниците. Под розовия наръкавник се вижда друг тесен ръкав, който стига до китката и на цвят е златиста охра. В пазвата на розовата дреха се вижда и малка част от бялата риза, която е най-долната дреха в женския костюм. Според Наследникова розовата дреха, която се вижда, вероятно представлява само декоративен нагръдник – „нагръдка“ [НАСЛЕДНИКОВА 1979: 80]. Предполага се, че дрехите са били дълги до глезена, тъй като това е обичайната дължина на женските дрехи по това време.

Главата е покрита с голяма четвъртита кърпа в син цвят, която е прегъната по диагонал, покрива челото до средата. Двата края на кърпата преминават свободно под брадата и след това се връзват на върха на главата. Различното от характерното забраждане за жените по това време са двата кичура коса, които се спускат върху кърпата от двете страни на лицето.

В така описания костюм единственото европейско влияние е в прическата на жената, тъй като подобно спускане на кичури коса над ушите е типично за модата в Западна Европа от началото на XIX век.

Ктитортът Михаил х. Матеович е облечен в дълга връхна широка права дреха в тъмносин цвят, която е с правопришити ръкави и се откроява с тясна права якичка. В горната част има тесни обърнати ревери, като се вижда, че са подплатени с розов плат. Подобна подплата има и в ръкава, което говори, че цялата дреха е подплатена с този плат. Отдолу е облечен с друга синя дреха без яка, която е дълга до над коленете, като се предполага, че е без ръкав. Подобно на женския костюм, и тази дреха е обточена по краищата

с тънка ивица кожа, тъмнокафява на цвят. След това се вижда кафтан⁵ в турска кройка, масленозелен на цвят с диагонално изкривена линия на предниците от вратна извивка към кръста, където е препасан с тъмносиво-зелен пояс. Ръкавът на кафтана се подава в подплатен в сиво-зелено широк ръкав на горната дреха. Под този втори ръкав ръката се подава облечена в тесен и дълъг ръкав, стигащ до китката от син плат на бели линии.

На главата си носи тъмен кожен калпак. Косите му стигат до врата, те са вчесани назад зад ушите.

Много интересен е и портретът на тяхното дете Йоан, което е на видима възраст около 10 – 12 години. То е облечено в кафтан от розов плат, орнаментиран с равномерно разположени по-едри клончета и между тях дребни ситни цветчета. И детският кафтан, по подобие на мъжкия, е с турска кройка (с диагонално скроена дясна предница), отдолу е подплатен със зелено, а в кръста е препасан със син пояс. На врата има ниска права якичка, а под нея се подава тясна бяла ивица от яката на ризата. Дрехата е обточена по края с гайтани.

Над кафтана момчето е облечено в зелена (веронез) салтамарка⁶, която покрива половината от фигурата му и е с широк ръкав, стигащ до над китката. Салтамарката е с тясна права якичка. Около врата и по края на предниците е обточена със светлокафява пухкава кожа.

Тъй като връхните дрехи са прекалено дълги, краката се показват съвсем малко. Те са обути в бели чорапи и в тъмнокафяви емени⁷.

Косата на момчето е ниско подстригана, оставена е да се спуска свободно, като се виждат леки къдрави кичури.

С навлизане на фотографията се увеличават възможност-

⁵ Кафтанът е традиционна, свободна и дълга дреха (често до земята), с произход от Близкия изток.

⁶ Салтамарката е къса горна дреха (до кръста), често с подплата или кожа, характерна за традиционното българско облекло. Обикновено е изработена от шаяк, често украсена с гайтани и бродерии, като се среща в различни етнографски области.

⁷ Плитки кожени обувки с остър вирнат нос, без ток, каквито обикновено са носели турците.

ите за запазване на образци от средата на XIX век. Именно чрез тях имаме възможност да проследим пътя, по който прониква западноевропейското влияние в дрехите по това време. До 50-те години на века това влияние е едва доловимо, и то в облеклата на богатите граждани, които произлизат от търговско-занаятчийските съсловия предимно в по-големите градове, но в мъжкия костюм то е почти недоловимо. Именно в средата на века младежите, които получават своето образование в Европа, бързо започват да носят костюми в европейски стил. Първото, което възприемат, е кройката, като те са шити с подръчни материали, които се съобразяват със стария тип градско облекло, или от домашно изработени тъкани. Постепенно се появява внос и продажба на фабрично произведени текстилни платове, от които да се изработват дрехите.

До Освобождението на България народното облекло претърпява развитие, което се предопределя от битовите, материалните и социални условия в различните региони на страната.

Традиционното българско женско фолклорно облекло може да се класифицира в 4 основни вида: еднопрестилчено, двупрестилчено, сукманено и саяно⁸. Основният делитбен белег е кройката и вида на връхната дреха.

За разлика от разнообразието при женските дрехи, класификацията на мъжките костюми се определя от цвета на връхната дреха. Така разграничаваме две основни групи – белодрешни и чернодрешни.

Традиционното женско облекло, носено от по-голямата част от населението в региона, е доста пъстро и разнообразно. То спада към двупрестилчените и сукманените женски носии, а мъжкото – към чернодрешното. Двупрестилчените дрехи са се носели като лятно облекло, а сукманът – като зимно.

По време на своите пътешествия в нашата страна Феликс Каниц⁹ пише, че облеклото на населението „възбуди учудването на

⁸ Традиционното облекло в Югозападна България принадлежи към т. нар. „саяно облекло“ или облекло, характерно за горната част на носията, наречено сая.

⁹ Феликс Каниц посещава България в продължение на 16 г. – от 1860 до 1875 г.

всеки художник и етнограф!“ Затова той взима със себе си образци от носии от ловешкия край и ги занася във Виенския етнографски музей.

Възрастта на жената е изключително важен белег по отношение на нейните дрехи. Възрастовите знаци се отнасят до кройката, използваните цветови нюанси на основната дреха, вида и разположението на везбената декорация, както и по начина на забраждане.

„Кройките, особено материите и съставът на облеклото, са зависими от географската обстановка. Дрехите на планинците, дори и ризите, са вълнени, плътно прилепнали около тялото, за да задържат топлина.“ [ВЕЛЕВА 1950: 7] „С оглед на климатичните особености, народът дори е установил и сезонни облекла, различни по кройка, материя и цвят. По северните предпланини на Стара планина жените през зимата обличат затворен сукман от дебел плат, който задържа топлина, а през лятото по жетва и коситба, запасват две престилки, които осигуряват прохладата.“ Според Ганка Михайлова наличието на двата типа женски облекла е било изключително благоприятно, тъй като е предлагало богати функционални възможности за жените от региона. Съществува правилото, че момите са предпочитали да носят двупрестилчени облекла, а омъжените – сукманени. Тя предполага, че двата вида женски облекла е възможно да са знак за семейното положение.

Сукманеното женско облекло се състои от дълга риза, сукман без ръкави и отгоре престилка. За зимно време се носят върхни дрехи наричани „кацавейка“¹⁰ и „джемика“ – вид салтамарка, която се носи и по празнични поводи.

Ризата е основна дреха както при женските, така и при мъжките костюми. Тя е символ на самия човек и често се използвала за негов заместител. Това се потвърждава от описани и запазени лечебни практики, когато се бае на ризата, вместо на самия човек.

Ризата се нарича *права*¹¹. Тя е с туникообразна кройка и се е шиела от кълчищно (конопено) платно. След разпространението

¹⁰ Кацавейка е рядко използван термин, обозначаващ вид топла върхна дреха или късо палто.

¹¹ Права – в зависимост от технологията на кроене, ризата се нарича по този начин.

на памука у нас през XIX век, постепенно ръкавите, пазвата и полите се изработват от мелезно (смесено) платно. Нарича се така, защото е с кълчищна основа и памучен вътък, известно като „трите гранца“.

Има строго определени правила за изработването на ризата. Смята се, че е добре кроенето ѝ да се стартира, когато „се начева месеца“, защото по това време всяка започната нова работа ще спори. Не само това, но се счита, че най-удачните дни за това ново начинание са дните от началото или средата на седмицата – понеделник, сряда или четвъртък, но в никакъв случай във вторник, събота и неделя. Освен това самото кроене трябва да се извършва при изгрев слънце, пак за да спори работата. Едно поверие, достигнало и до наши дни, е, че когато се крои нова риза или дреха, не бива да се говори, защото се смята, че ще се зашие умът на нейния собственик.

Преди началото на процеса на кроене се изрича пожелание „Със здраве да се носи“ или „С тази риза да побелей, да устарей“ [МИХАЙЛОВА 1999: 185]. Когато се крои риза за момиче, се нарича „булка да я носи“, а при момчетата – „с булка да я скъса“. И двете разновидности на женските ризи, които се срещат в този регион, се кроят, като се взима едно платно, чиято дължина отговаря на височината на човека и дава възможност ризата да достига до глезените. Платът се прегъва на две за предница и гръб, които се наричат станове или боеве. На прегъвката се изрязва кръгло огърлие, което се поръбва с ивица от бяло платно. От двете страни на плата се вмъкват триъгълни клинове. Под мишниците се зашиват *алтици* или *жабки* (малки трапецовидни парчета платно, които се слагат за удобство при движение). Предницата, гръбът и ръкавите са прави и без набори. Огърлието на предницата има дълбок пазвен разрез, който се закопчава с копче и *петелка* (бримка). Ръкавите се ушиват от плат и половина и стигат до китките.

Туникообразните ризи разполагат с вземо основно около огърлието, пазвения разрез, ръба на ръкавите и по полите. От началото на XX век ризите започват да се украсяват с кенари и ръчно плетени памучни дантели (*мрежи*), които изместват съществуващата до момента везбена декорация. Обикновено са изработвани

в бял цвят, *поднизани* по краищата с разноцветни и ситни мъниста или с *титирейки*, *лотурки* (днес наричани пайети). Среждали са се и мрежи, които са били украсени по края само с жълти, червени или сини конци.

Друго съществено изменение по отношение на ризите, което се осъществява в началото на XX век, е и промяната на плата за тяхната изработка. Платовете започват да се тъкат от изцяло памучна фабрична прежда, а покрай двата ръба ги украсяват още при тъкането с *кирѐчеви* (оранжево-жълта на цвят прежда, която се получава при натопяване във варов разтвор) или червени *кенари* (това са снопчета от различни по дебелина ивички). При кроенето на ризата кенарите се разполагат от двете страни на съединителните шевове и по този начин графично очертават кройката ѝ. Не са редки случаите, в които към полите на ризата се пришиват „кенарски поли с мрежа“ – допълнителна напречна ивица с кенари, която накрая е наплетена с дантела. Този тип риза носи по-градски характер, „с което допринася за формирането на нов стил в местното облекло“ [МИХАЙЛОВА 1999: 186].

Според народното поверие, когато се взе риза за мома, годеница или млада невеста, се оставя недовършен някой везбен мотив. Това се е правело против уроки. Пак с такава цел, когато се облича нова или прана риза, се прокарва от полите към огърлието „жив“ (горящ) въглен. Посоката на извършване на действието не е случайно, прави се така, за да расте човекът, да не се смалява. В това поверие се влага както пряк, така и преносен смисъл.

Сукманът в региона на Тетевен е късоклинест [Велева, Лепавцова, 1974: 247; Етнография на България 1983: 247]. Кройката му наподобява тази на туникообразната риза и се състои от един цял прегънат на две плат, от който се изработват предница и гръб, т. нар. *станове*. От кръста надолу се вмъкват отстрани по два силно стърчащи клинове (*клини*). Ръкавните извивки са дълбоко изрязани напред, като огърлието е добре оформено. От него надолу има силно разтеглен елипсовиден пазвен отвор. Най-често този модел се нарича *тепеняк*. Името идва от това, че се изработва от дебел четворно тъкан черен вълнен шаяк, който се боядисва и тепа на те-

павица преди ушиването на дрехата. Като наименование може да се срещне и като *гърчав сукман* – от навитите като бримки (крупки) гайтанови обтоки.

Украсата е съсредоточена по пазвата, ръкавните отвори и ръба на полата. Състои се от ръчно усукани разноцветни вълнени спреди (при ежедневния) или купени гайтани (при празничния). Късоклинатият сукман има джобове, те са разположени в горната част на клиновете и са богато украсени с гайтанови обтоки и крупки (гайтан навит на бримки). Пазвата му завършва в основата с оформен от гайтаните кръг.

През годините са описани големи различия в броя и цветовете на гайтаните. Смята се, че именно по тях се съди за семейното положение, възрастта и имотното състояние на притежателката на сукмана.

Названието на сукмана се определя от броя на гайтановите обтоки¹². При ежедневните сукмани, както и при носени от по-бедните и най-възрастните жени обикновено обтоките са не повече от три. При сукманите на младите жени, на тези от по-заможни семейства и при празничните сукмани броят на гайтаните достига до 15–18. Това определя и техните имена шестащи, седмащи, осмащи и т.н.

На кръста се поставя тесен пояс наричан зуница¹³ (в по-старо време) и колан (в по-ново време). Техниката за тъкане е *на кори*.¹⁴

¹² Обтоки – броят на редовете гайтани, с които се украсява сукманът.

¹³ В региона със зуница се именува и дъгата. С него се назоват всички тъкани, които са изтъкани от разноцветни ивици. Това наименование е изчезнало доста отдаван, тъй като е записано само в спомените на по-възрастни жени в средата на XX век.

¹⁴ Метод на тъкане, който е много характерен за Северна България и региона на Стара планина. Според М. Велева региона на Ловешко и Плевенско е център на тази тъкачна техника. Тя се състои в изрязването на 40 квадратни кори от гладко дърво или гъон с размер на страните от 3–4 см до 8–10 см. Тяхната ширина определя ширината на колана. В четирите им краища се пробиват дупки, през които се прокарават снопчетата от разноцветна вълнена основа. От единият край четирите снопчета се завързват за устойчиво място като ограда, греда, а другият се държи от тъкачката. По определен ред и последователност тя завърта корите като по този начин се получава преплитане на основата. През нея се прокаравя разноцветен

Те са с дължината на талията и на тях се поставят пафтите. Това са най-широките колани, които се носят от годеници и омъжени жени, тъй като пафтите или чопразите се подаряват в деня на годежа.

До 20-те години на XX век е носена предна едноплата престилка, украсена с килимени орнаменти. Нарича се по различни начини. Тъкът се от рядко вдяната конопена основа, върху която се набива гъсто разноцветен вълнен вътък. Основно са светлочервени или *ремизен* (идва от турски и означава ален) фон. „Цялото поле се претъквава с бели и жълти *зуни* (ивици), откъдето идва и названието ѝ *зунчева*. Вътре в тях чрез късане (късани престилки) се отбират на стана с бели, жълти, светлочервени, кафяви и зелени вълнени конци разнообразни геометрични фигури – есовидни, хиксовидни, силно разтеглени ромбове, ромбове по върховете с куки, зигзаг, двоен зигзаг, *жебици* (ромбове от двете страни със скачен зигзаг) и др.“ [МИХАЙЛОВА 1999: 188]

Всяка омъжена жена има и по една черна едноплата престилка, пресечена от сини и зелени зуни, без орнаменти и друга украса. Тя се носи в знак на траур. А най-възрастните жени я носят постоянно.

От 20-те години на XX век се появява едноплата престилка с рози, гюлове. Тя е изцяло вълнена, цялата е черна, виненочервена, кафява, тъмнозелена и тъмносиня, а в долната си част е украсена с изтъкани на стана цветове от рози. Трите ѝ ръба са обточени с широка ивица черно кадифе или сатен. Тя е със същите размери като старата и се налага като празнична.

По това време като ежедневна или работна престилка жените започват да носят двуплата *мрежена* престилка. Двата плата са съединени хоризонтално и са изработени от *лито*¹⁵ платно. Това я прави по-лека и удобна. Основният фон е черен, кафяв или винен

вътък (той е навит на совалчици) и се набива с помощта на дървено ножче. В зависимост от начина на превъртане се получават различни фигури. За повече информация Ганка Михайлова, Ловешкия край, 1999, стр. 192.

¹⁵ Техника на тъкане, при която основата и вътъкът прескачат само по една нишка и се виждат еднакво. Значително по-тънките памучни конци на основата от тези на вътъка правят така, че се получава плътна и сбита гладка тъкан, абсолютно еднаква от двете страни.

ночервен, а отгоре има малки сини и зелени квадратчета. От двете страни в кръста при шева към връзките са направени по няколко басти. Най-възрастните жени са носели такава престилка и по празниците.

Връхните дрехи, които се носят от жените, са бели на цвят и се наричат *късаци*, *долактанки*, *долама* и *клашник*¹⁶. По-късно те са заменени от *минтана*, *къцъвейката*, *джубето*, *контоша* и *гуни-то*. В голямата си част те запазват кройката и украшенията на белите горни дрехи, като се променят основно цветът и материята, от която се произвеждат.

В студеното време възрастните жени са обличали *кожуфи* (диалектно наименование на кожух) с дълги ръкави или *кожуфчетата* (елеци без ръкави).

На краката обуват *калци*, *калцуни*, *лапчуни*¹⁷ и вълнени чорапи.

Калеврите са тежки черни обувки, които са ковани с клечки. Те са сватбен дар от свекъра за невестата. След сватбата се обуват само за хоро или за празници.

Носят също и чехли, и цървули.

Главата на момичетата е открита. Девойките са сплитали косите си на „леса“ или „конско крило“, това е прическа, при която косата се разделя „по средата на главата в два снопа, които разпределя постепенно от челото към тила в ситни плитки и влита в обща плитка по средата на гърба“ [ВЕЛЕВА 1963: 9].

Омъжените и възрастните жени се плетат обикновено на две странични плитки, които се сливат в едно и накрая се връзват с бяла връв.

Тези прически са се носели до началото на XX век. След това

¹⁶ Те се изработват от тепан на тапивица бял домашнотъкан шаяк, а клашникът от аба, която е тъкана лито с основа от коноп и вътък от бяла козина. Различните имена показват типа на дрехата – нейната дължина, кройка, дали има къс или дълъг ръкав.

¹⁷ Калците и калцуните са парчета плат с различна дължина и начини на омотаване около краката. Лапчуните имат подметка от бозова аба (носени от младите хора), а нагоре са бели и са украсени с червен и черен гайтан. Тези, носени от по-възрастните жени, са направени изцяло от бозова аба и са украсени само с черни гайтани.

всички започват да връзват косите си на една или две плитки. Момчетата запазват от старото сплитане само украсата на плитката, която правят с червени *козлини*, които завършват с пискюл накрая.

Омъжените жени имат разнообразни и сложни забраждания. Среща се и много интересно забраждане, наречено „качул“, за основата на което се използва кратуна.

Мъжките народни костюми

Момчетата пастирчета, които са пасели стадата до началото на XX век, са ходели облечени с ризи със спуснати поли. Това ставало докъм 15 – 17 години и едва след като отбивали военната си служба, обували вълнени гащи. Облеклото е било изключителен белег на социално израстване, използван дори и от турците по време на османското владичество. В момента, в който момците сменят своите дрехи, те са облагани със специален данък „джазия“¹⁸.

Мъжкото облекло в Тетевенско, което описва Христо Вакарелски [ВАКАРЕЛСКИ 1981: 17], принадлежи към чернодрешните дрехи и се състои от черни потури, които са широки и се носят набрани в кръста, а от коленете надолу носят тесни *ногавици*, наричани *дънестии*. Както отбелязва Ганка Михайлова в своето изследване на мъжкото облекло в този край, „от Възраждането до средата на нашия век, когато традиционната носия отпада като цяло от бита, тя преминава през много и най-разнообразни трансформации“ [МИХАЙЛОВА 1999: 202].

Долната част на краката се увива с *навои* или *калицуни*. Потурите са гайтаносани по ръбовете и джобовите и отдолу по крачолите. По капаците имат гайтани, но те са характерни за по-късния етап.

Върху тях се навива червен пояс.

Ризата е кенарена с туникообразна кройка. В по-стари времена мъжете също са имали летен и зимен вариант на ризата. Лятната

¹⁸ Джизия (или джизйа) е исторически данък, налаган върху немюсюлманското население (зимми) в ислямските държави в замяна на защита и освобождаване от военна служба. В съвременен контекст терминът се използва рядко, понякога като метафора за тежък данък, но исторически е свързан с разпоребите на шерията.

се изработва от домашно кълчищно платно, а зимната от литотъкан вълнен плат. И тук се спазват правилата за кроене, които описахме при женските ризи.

Мъжката риза се крои от цял плат като отстрани се разширява с клинове и затова се нарича *самокройка*.

От началото на XX век (20-те – 30-те години) ризите се изработват от домашнотъкано памучно платно. Изчезват бродериите и декорацията се прави от купен ширит.

Основните връхни дрехи са елек, *антерия* и *аба*. Към костюма се носят елеци без ръкави, гайтаносани с джобчета – наричани *джамадан*, а когато са с ръкави, се именуват *антерии*. Всички те са изработвани от същия шаяк като потурите.

В тетевенско мъжете носят и т. нар. *памуклия*, която се шие от домашнотъкан виненочервен, кафяв, син или черен памучен плат на бели и черни райета. Тя е с памучен хастар, а между двата плата се слага пласт от памук и след това цялата се тегелира.

Срещат се и други връхни зимни дрехи като *клашник*, *кабаница* и други. Клашникът се изработва от непромокаем и тежък плат, изтъкан от вълна и козина и тепан на тепавица. Дрехата е с качулка, която има връзка, за да се завързва под брадата. Цветът му е бозов, кройката му е права (направен е от три цели плата) и без ръкави. За декорация и в същото време за декорация по шевовете е украсен с черна вълнена връв. Кабаницата се изработва от сурова вълна (оставена в естествения ѝ бозов цвят) с дълги ръкави и качулка. Отдолу е подплатена с овча кожа и е украсена по края с черни гайтани.

На главите са с черни овчи калпаци, върхът е смачкан и е навътре.

През лятото на краката си увиват *партенки* от плат, а в студено време носят бели *навуца* от четворно тъкан шаяк.

Обикновено мъжете сами си правят цървулите или си ги купуват. Изработват се от стригана свинска или биволска кожа. Купешките цървули са *аргавазени*, наричат се така, защото са изработени от щавена телешка кожа с капаци отпред и ремъци (каишки) за пристягане. По-богатите са носели *калеври* (ниски обувки с дъл-

бока изрезка отпред и ковани с клечки) и *кондури* (обувки с малко широко токче, ковани с гвоздеи). Мъжете са ги носели само с домашно плетени вълнени чорапи.

Костюмите в Тетевенско се характеризират с относително единство. Срещат се двупрестилчена женска носия (носена лятно време) и сукманена женска носия (носена зимно време).

В селищата около Тетевен облеклото остава по-затворено, като в него значително е по-малък делът на домашния ръчен труд за сметка на използването на готови материали изработвани от терзии и кафтанджии.

Следствие на процесите, които започват да протичат в нашите земи през Възраждането, свързаните с облеклото местни образци придобиват различни нови, градски по своя вид и характер стилови особености, които са в пряка връзка с икономическото развитие на населението.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- ВАКАРЕЛСКИ, Хр., 1981. Етнографски бележки за тетевенския край, В: *Страници из миналото на Тетевенския край*. София: Отечествен фронт. [VAKARELSKI, Hr., 1981. Etnografski belezhki za tetevenskia kray, V: *Stranitsi iz minaloto na Tetevenskia kray*. Sofia: Otechestven front.]
- ВЕЛЕВА, М., 1950. *Български народни носии и шевици*. София: Наука и изкуство. [VELEVA, M., 1950. *Balgarski narodni nosii i shevitsi*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ВЕЛЕВА, М., 1960. Една българска забрадка. В: *Езиковедско-етнографски изследвания в памет на академик Стоян Романски*. София: БАН. [VELEVA, M., 1960. *Edna balgarska zabradka*. V: *Ezikovedsko-etnografski izsledvania v pamet na akademik Stoyan Romanski*. Sofia: BAN.]
- ВЕЛЕВА, М., 1963. *Българската женска двупрестилчена носия*. София: БАН. [VELEVA, M., 1963. *Balgarskata zhenska dvuprestilchena nosia*. Sofia: BAN.]
- ВЕЛЕВА, М., 1963. *За произхода на българския сокай въз основа на етнографски данни*. София: ИЕИМ. [VELEVA, M., 1963. *Za proizhoda na balgarskia sokay vaz osnova na etnografski dannii*. Sofia: IEIM.]

- ВЕЛЕВА, М. и В. ВЕНЕДИКОВА, 1967. *Народни тъкани и тъкачни техники*. София: БАН. [VELEVA, M. i V. VENEDIKOVA, 1967. *Narodni takani i takachni tehniki*. Sofia: BAN.]
- ВЕЛЕВА, М. и Е. ЛЕПАВЦОВА, 1974. *Български народни носии*. Т. 1-2. София: БАН. [VELEVA, M. i E. LEPAVTSOVA, 1974. *Balgarski narodni nosii*. Т. 1-2. Sofia: BAN.]
- Етнография на България: Материална култура*, 1983. Т. 2. ред. Георги ГЕОРГИЕВ. София: БАН. [*Etnografia na Bulgaria: Materialna kultura*, 1983. Т. 2. red. Georgi GEORGIEV. Sofia: BAN.]
- ИВАНОВА, К., 1970. *Сказания за Тетевен*. София: Национален съвет на Отечествения фронт.
- КОЙНАКОВ, И., 1981. *Фолклорното богатство на населението от Тетевенско* В: *Страници из миналото на Тетевенския край*. София: Отечествен фронт. [KOYNAKOV, I., 1981. *Folklornoto bogatstvo na naselenieto ot Tetevensko* V: *Stranitsi iz minaloto na Tetevenskia kray*. Sofia: Otechestven front.]
- МИХАЙЛОВА, Г., 1999. *Облекло*. В: *Ловешки край*. София: БАН, с. 181-238. [MIHAYLOVA, G., 1999. *Obleklo*. V: *Loveshki kray*. Sofia: BAN, s. 181-238.]
- МИХАЙЛОВА, Г., 1980. *Обредната функция на престилката в българското народно облекло*. В: *Въпроси на етнографията и фолклористика*. София: БАН. [MIHAYLOVA, G., 1980. *Obrednata funktsia na prestilkata v balgarskoto narodno obleklo*. V: *Vaprosi na etnografiyata i folkloristika*. Sofia: BAN.]
- МИХАЙЛОВА, Г., 1981. *Костюмът в българската обредност*. В: *Обреди и обреден фолклор*. София: БАН, с. 52-84. [MIHAYLOVA, G., 1981. *Kostyumat v balgarskata obrednost*. V: *Obredi i obreden folklor*. Sofia: BAN, s. 52-84.]
- МИХАЙЛОВА, Г., 1983. *Функция на българските народни носии*. В: *Етнография на България: Материална култура*. Т. 2. София: БАН. [MIHAYLOVA, G., 1983. *Funktsia na balgarskite narodni nosii*. V: *Etnografia na Bulgaria: Materialna kultura*. Т. 2. Sofia: BAN.]
- МИЯТЕВ, Кр., 1950. *Българският сукман. Принос към историята на народното облекло*. *Списание на БАН*. (71), с. 219-264. [MIYATEV, Kr., 1950. *Balgarskiyat sukman. Prinos kam istoriyata na narodното obleklo*. *Spisanie na BAN*. (71), s. 219-264.]
- МИХАЙЛОВА, Г., АЕИМ, N. 248-III, с. 31. [MIHAYLOVA, G., AEIM, N. 248 III, s. 31.]

- НАСЛЕДНИКОВА, В., 1969. *История на българския костюм*. София: Наука и изкуство. [NASLEDNIKOVA, V., 1969. *Istoria na balgarskia kostyum*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- ПАТЕВА, М., 2021. *Спомен и обич за стария Тетевен*. София. [PATEVA, M., 2021. *Spomen i obich za staria Teteven*. Sofia.]
- ПЕТРОВ, Кр., 1993. *Български народни танци от Северозападна и Средна Северна България*. Варна: Славена. [PETROV, Kr., 1993. *Balgarski narodni tantsi ot Severozapadna i Sredna Severna Bulgaria*. Varna: Slavena.]
- СТОЙЧЕВ, Кр., 1925. Тетевенски говор. *Сборник за народни умотворения и народопис*. София: БАН, Т. XXXXI, с. 160-161. [STOYCHEV, Kr., 1925. *Tetevenski govor. Sbornik za narodni umotvorenia i narodopis*. Sofia: BAN, T. XXXXI, s. 160-161.]
- СТОЙЧЕВ, Д., 1994. *Тетевен – минало и днес*. Тетевен: Читалище „Съгласие“. [STOYCHEV, D., 1994. *Teteven – minalo i dnes*. Teteven: Chitalishte „Saglasie“.]
- ЦВЕТКОВА, Б., 1977. Тетевен и Тетевенско през османското владичество до Възраждането. В: *Тетевен*. София: Отечествен фронт. [TSVETKOVA, B., 1977. *Teteven i Tetevensko prez osmanskoto vladichestvo do Vazrazhdaneto*. V: *Teteven*. Sofia: Otechestven front.]

ПОГЛЕД КЪМ ТАЙНАТА МЕТОДИКА НА НИКОЛО ПАГАНИНИ („ТАЙНИТЕ НА ПАГАНИНИ“)

МАРИО ХОСЕН¹

A LOOK AT THE SECRET METHODS OF NICOLÒ PAGANINI (“THE SECRETS OF PAGANINI”)

MARIO HOSSEN²

Резюме: Настоящият доклад представлява част от изследователския труд на проф. д-р Марио Хосен, посветен на педагогическите и методологични принципи в творчеството на Николо Паганини. Авторът разглежда скритите аспекти на техниката на великия италиански виртуоз, проследявайки историческите основи на цигулковите школи преди него и революционните нововъведения, които Паганини въвежда в разбирането за звук, движение и изразност. Анализът съчетава историческа перспектива, изпълнителски опит и научен подход към едно от най-загадъчните явления в историята на цигулковото изкуство.

Ключови думи: Паганини, цигулка, виртуозност, методика, педагогика

¹ Д-р Марио Хосен е редовен доцент и почетен професор на Нов български университет в департамент „Музика“ на НБУ, e-mail: maestrohossen@gmail.com

² Dr. Mario Hosen is a full associate professor and honorary professor at the New Bulgarian University in the Department of Music at NBU, e-mail: maestrohossen@gmail.com

Abstract: This report is part of the research work of Prof. Dr Mario Hosen, dedicated to the pedagogical and methodological principles in the works of Niccolò Paganini. The author examines the hidden aspects of the technique of the great Italian virtuoso, tracing the historical foundations of the violin schools before him and the revolutionary innovations that Paganini introduced in the understanding of sound, movement and expression. The analysis combines a historical perspective, performance experience and a scientific approach to one of the most mysterious phenomena in the history of violin art.

Keywords: Paganini, violin, virtuosity, methodology, pedagogy

ВЪВЕДЕНИЕ

Настоящият доклад представлява част от изследователския труд на проф. д-р Марио Хосен, посветен на педагогическите и методологични принципи в творчеството на Николо Паганини. Авторът разглежда скритите аспекти на техниката на великия италиански виртуоз, проследявайки историческите основи на цигулковите школи преди него и революционните нововъведения, които Паганини въвежда в разбирането за звук, движение и изразност. Анализът съчетава историческа перспектива, изпълнителски опит и научен подход към едно от най-загадъчните явления в историята на цигулковото изкуство.

„ТРЯБВА ДА ЧУВСТВАШ СИЛНО, ЗА ДА НАКАРАШ И ДРУГИТЕ ДА ПОЧУВСТВАТ.“ (НИКОЛО ПАГАНИНИ)

Николо Паганини издига статута на соловия инструменталист до равен, а дори и по-висок от този на соловия певец. Той е първият в своята епоха, който действа независимо, продуцира, концертира, без да разчита изцяло на аристократично покровителство. За да разберем музиката му трябва да имаме винаги предвид, че той е част от италианската Bel Canto музикално естетическа традиция. Неговото кредо: „Трябва да чувстваш силно, за да накараш

и другите да чувстват“. Този абзац е много близо до думите на друг велик италиански цигулар и композитор – Джузепе Тартини: „За да свириш добре, трябва да е като да пееш добре“. В писмо до Луиджи Джерми Паганини пише за важноста от развиване на „свирене, което разказва“ (suonare parlante). Съвременниците на Паганини в своите писма говорят за звученето на неговата музика – то било невероятно красиво, а трептящата вибрация на струните му придавала онази гореща възбуда на жив човешки глас. В *Journal de Frankfurt* от 3 април 1831 г. се казва: „...неговата музика блести в своята първична красота. Той изпълни въведение, което може да се нарече ‘религиозно’, и което всички признаха за ‘небесно’. За да се създаде такава мелодия – толкова нежна и трогателна – човек трябва да бъде вдъхновен и да е чул песента на херувимите“.

СКРИТИЯТ МЕТОД НА ПАГАНИНИ

Паганини разработва собствена и напълно оригинална характеристика на тоналностите, основана върху техниката скордатура (повишено пренастройване на струните на цигулката), в съчетание с тембровите цветове – които варират според избраната тоналност – и с нейната динамика. (Илюстрация 1)

„Моята тайна (отвърнал Паганини), ако изобщо може така да се нарече, води към по-дълбоко разбиране на инструмента – разбиране, което прониква много по-дълбоко, отколкото се смята. Не дължа това откритие на случайността, а на задълбочено изследване. Ако методът се прилага правилно, вече не е необходимо да се упражняваш по четири или пет часа ежедневно. Това обучение трябва да замени съществуващите днес методики, които сякаш целят повече да затруднят ученика, вместо да го научат да свири.“ (цитат от автобиографичната книга за Паганини от Йозеф Шотки)

„Паганини често настоявал, че неговият талант произлиза от тайна, която сам е открил. Тази тайна, казвал той, ще разкрие малко преди смъртта си в кратко „Изследване за цигулка“, съдържащо само няколко страници, което щяло да предизвика огромно удивление и влияние сред всички цигулари.“ (Франсоа-Жозеф Фетис)

„Вариации върху Барукаба“ – са по мое убеждение, онова истинско педагогическо и методическо изследване, за което самият Паганини говори в своите писма.

Успехът и сензацията, предизвикани от първото издание на **24-те капричи** [RICORDI, 1820], се разпространяват из цяла Европа. Тази творба се превръща във визитна картичка на Паганини – години преди първото му турне извън Италия, което го отвежда през 1828 г. във Виена. През февруари 1836 г. Паганини съставя три ръкописа като специален подарък за своя близък приятел – адвоката Луиджи Джерми. Композицията, озаглавена **Variazioni sul Barucaba** (три албума, включващи тема и двадесет вариации), се пази днес в Библиотека Казанатензе в Рим (рkp. № ms. Cas. 5627). Ръкописите представляват учебен материал – кратки, концентрирани упражнения във вариационна форма, изградени върху арпџи, различни видове апликатура, артикулация, пицикато с лява и дясна ръка (Илюстрация 3), изучаване на тонални модуляции и свирене само на една струна (Сол), елементи, които по-късно откриваме в цялото творчество на Паганини. Упражненията имат и цел да въведат учениците в света на импровизацията. За да избегне еднообразието и да поддържа концентрацията, Паганини добавя и акомпанираща китарна партия, която превръща упражненията в музикално цялостни миниатюри. В този уникален образец на неговата методика срещаме за пръв път и **автентична пръстовка на самия Паганини**, а всички вариации са написани в мажорни тоналности. (Илюстрация 2)

ТОНАЛНИ ПРИНЦИПИ И СТРУКТУРА НА ЦИКЪЛА

Албум I – върху тема в Ла мажор (A-Dur); включва тоналности от квинтовия кръг 0-6♯ и 0-5♭.

Албум II – върху тема в До мажор (C-Dur); включва тоналности от квинтовия кръг 0-7♯ и 0-5♭.

Албум III – върху тема в Ре мажор (D-Dur); включва тоналности от квинтовия кръг 0-6♯ и 0-5♭.

Изучаването на тоналностите е основа на всяко цигулко-

во обучение, тъй като представлява фундамент за репертоарното мислене. Всички вариации се базират на мажорното тризвучие (основен тон, голяма терца, чиста квинта) – структурен елемент на консонанса, който не изисква разрешение. Упражненията са полезни и за обучение по композиция, защото служат като изходна точка за създаване на вариации и други инструментални форми.

Докато 24-те капричи на Паганини са изследвани вече два века от най-различни гледни точки, „Вариации върху Барукаба“ (1836) остават почти непознати. Педагогическият им аспект разкрива желанието на композитора да обедини 60-те вариации в систематична колекция, отразяваща неговия метод на обучение „на малки стъпки“ – с паузи, време за размисъл и внимание към детайла.

„Във всяко от тези изследвания Паганини се стреми да демонстрира всички видове щрих, специфичните трудности на пръстовата техника и комбинациите на тоналности, върху които се основава неговата школа.“ (Франсоа-Жозеф Фетис)

„Тази композиция е една от последните му творби и очевидно не е била предназначена за публично изпълнение. Вероятно е трябвало да стане част от неговата цигулкова методика, в която да разкрие тайната, която толкова внимателно е пазел. Вариациите (във всички тоналности от квинтовия кръг) са извадка от неговата техника и служат като въведение в стила му и подготовка за 24-те капричи.“ (Франц Шмитнер в увода си към първото Urtext издание)

За разлика от предходните школи (Тартини, Моцарт, Кройцер, Роде) Паганини не търси механично усъвършенстване, а взаимодействие между техника, звук и мисъл. Той въвежда идеята за **„учене на малки стъпки“**, при което упражненията са кратки, концентрирани и позволяват **вътрешна рефлексия**. В този смисъл *Variazioni sul Barucaba* представляват **методическо продължение на „24-те капричи“** (1820), които са неговата творческа визитна картичка. Ако капричите са „върхът на виртуозността“, то *Barucaba* е „ключът към тайната на школата му“.

ТЕХНИКА НА ЛЯВАТА РЪКА

За да се разбере методиката на Николо Паганини, е необходимо накратко да се проследи развитието на цигулковите школи преди него. Дотогава педагогическите методи са насочени предимно към изграждането на механични навици – най-вече по отношение на позициите и движението на лявата ръка. Сред основните трудове от предходния период се открояват: Ж. Дюпон – *Principes de Violon* (Париж, 1718), Л. Моцарт – *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Аугсбург, 1756), Дж. Тартини – *Lettera... alla Signora Maddalena Lombardini* (Лондон, 1771), П. Гавиниес – *24 Matinées, Études-Caprices* (Париж, 1794), Р. Кройцер – *42 Études ou Caprices* (Париж, 1796), П. Роде – *24 Caprices pour Violon Seul*, оп. 22 (Париж, 1822).

Паганини обаче създава цял нов свят, който академичните цигулкови среди – пазители на така наречената Status quo – дълго време отказват да признаят.

„Паганини разруши границите на навика и всички установени правила.“ (Карл Гур)

Както е добре известно, апликатурата на цигулката се основава на свирене в тетрахордни положения – интервал от кварта между първия и четвъртия пръст. Традиционната цигулкова методика използва именно този принцип на „квартово разположение на пръстите“ като своя основа. Паганини, още от първия урок, инструктира своя единствен ученик, малкия Камило Сивори (тогава шестгодишен), „...да държи лявата си ръка в трета позиция, близо до ръба на корпуса на цигулката“. Паганини държал цигулката между палеца и показалеца на шийката на инструмента. Той поддържал цигулката с рамото и лявата ръка. Това положение, при което палецът стабилизира цигулката, осигурява на пръстите пълна свобода – по-широк обхват по грифа, възможности за разтягания, глисандо със един същ пръст и преминавания без постоянна смяна на позициите – т.н. непозиционно свирене (Илюстрация 4).

Паганини е основоположник на октавното апликатурно (1-3, 2-4) разположение на пръстите върху цигулката (Oktaven-Fingersatzes); в *Третия каприс* той използва едновременно октавен

Fingersatz и в унисон. В традиционната цигулкова техника първият пръст се поставя първо върху грифа, а след това четвъртият се разтяга (преди Паганини), за да се постигне по-голяма интонационна сигурност. За разлика от това, Паганини първо поставял четвъртия пръст върху грифа и чрез разтягане на първия пръст изпълнявал апликатури в октави и децими.

Изследвайки музикалната естетика на Паганини, неговата виртуозност и връзката му с традицията на епохата, следва винаги да имаме предвид следните негови думи: „Онзи, който иска да се възползва от тайната ми, трябва да притежава интелект“.

Във Вроцлав Паганини написва и своята *Scala di Paganini* (*Гамата на Паганини*) – хроматична гама с особено символично значение. Според музиколога Филип Борер „тази гама очевидно е имала особено значение за великия цигулар, тъй като той е искал да свърже името си именно с нея“ (Илюстрация 5). Хроматичната гама заема централно място в неговата методика. Интервалите в полутонове създават изключително напрежение и изразителност. В системата на равномерно темпериран строй с дванадесет полутонови интервали тритонът (*diabolus in musica* – увеличена кварта и умалена квинта) разделя октавата на две равни части – шест от дванадесет полутона.

Традиционно употребата на пълната хроматична гама и на тритонуса е била силно ограничена. Паганини е първият значим композитор на романтизма, който използва хроматиката като основно изразно средство – особено чрез смелото въвеждане на тритонуса. Тази изключително изразителна и цветна хармонична система има своите корени както в италианската традиция (Тартини, Локатели, Корели), така и в древногръцкия питагорейски принцип за числовата хармония. Именно тази хроматична атмосфера оформя основните координати на музикалния израз и интонационния метод на Паганини.

Малко историческа фактология, за да разберем и по дълбокия аспект на този звуков метод. Във всички древни митологии струнните инструменти се разглеждат като тайнствен символ на човешкото тяло: корпусът на инструмента олицетворява физичес-

ката форма, струните – нервите, а музикантът – душата. Чрез докосването на „нервите“ (струните), душата (музикантът) създава в съзвучие с вселената: хармонията – звука на творението. Тази идея съответства на питагорейската хармония на сферите. Подобно на питагорейската космология трите нива в латинската университетска средновековна преподавателска практика на Аниций Манлий Северин Боеций, свързани с музиката, са *Musica instrumentalis* (реално звучащата вокална и инструментална музика), *Musica humana* (хармонията на човешкия микрокосмос – вибрациите между тяло и душа) и *Musica mundana* (хармонията на макрокосмоса – движението и порядъка на вселената), имат обща основа – музикално-математическите пропорции: 2:1 (октава), 3:2 (квинта), 4:3 (кварта) и т.н.

Освен с феноменалната си техника Паганини превръща цигулката в изразно средство на своята най-дълбока емоционалност и лична музикална философия. В своите изпълнения той се основава на принципите на италианското белканто, като прилага:

- изключително прецизен контрол върху силата на звука;
- отчетлива разлика между плътен тон и *flautando* (флейтов тембър, резултат от свирене *sul tasto*);
- използване на свирене близо до столчето (магеренцето) (*sul ponticello*), което поражда дисонантни обертонови ефекти;
- портаменто, особено върху соловата (G) струна;
- спускаща се хроматична гама, изпълнена с един и същи вибриращ пръст, вдъхновена от техниката на колоратурните певци.

Паганини умее да предаде чрез инструмента си емоционални състояния като любовен романс, бурна страст, свързани с най-дълбоки, деликатни чувства – както светли, така и мрачни. Без тази важна емоционална съставка неговата музика не може да бъде напълно разбрана. Той бил музикант в най-висшия смисъл на думата, владеещ цигулката по свой неповторим и непостижим начин. Публиката възхвалявала неговата изразителност, вълнуващата сила на звука и особеното „езотерично“ въздействие на тоновете и интервалните му структури, основани на същите принципи

като човешкия глас. Паганини прилага уникален принцип на тоново изграждане, при който цигулката имитира човешкия глас – т.нар. *suonare parlante* (говорещо/разказващо свирене) – едно от най-характерните белези на неговото изкуство.

ДЯСНА РЪКА

Историческа изпълнителска практика

Малко понятия в музикалната история са предизвиквали толкова идеологически натоварени и често ожесточени дискусии, колкото терминът „историческа информирана изпълнителска практика“. В същността си той обозначава стремежа музикалните произведения да бъдат изпълнявани така, както са били замислени от самия композитор – което предполага задълбочено изследване чрез методите на историческото музикознание.

Николо Паганини развива своя собствена иновативна техника на водене на лъка, без да се съобразява с утвърдените конвенции на другите школи. Той изучава италианската музика в най-малките ѝ детайли, възприема съществуващите техники, доразвива ги и комбинира забравени похвати със своите собствени визионерски концепции.

Паганини разказва на своя биограф Шотки следното за своя учител маестро Джакомо Коста: „С голяма радост си спомням за усърдието на добрия Коста, на когото не доставях особено удоволствие, тъй като неговите принципи често ми изглеждаха неестествени и не бях готов да приема неговия метод на водене на лъка“.

Паганини отдава също висока почит на Пиетро Локатели (1695 – 1764), заявявайки, че неговите 24 *капричи* от *L'Arte del Violino*, оп. 3 (1733) „му отворили един нов свят от идеи и методи, които поради прекалената си трудност никога не получили заслуженото признание“ (по Geraldine I. C. de Courcy, *Paganini the Genoese*, т. I, стр. 46).

Двама други значими цигулари, оказали влияние върху Паганини, са Антонио Лоли (1725 – 1802) – чиито *Шест сонати*, оп. 9 (1785) съдържат пасажии, написани изцяло за G-струна, както и техники със скордатура и флажолети – и Огюст Дурановски

(1770 – 1834), който в младостта му го вдъхновява чрез употребата на изкуствени двойни флажолети и пицикато с лявата ръка. Паганини споделя, че изпълнението на Дурановски му разкрило „тайните на всичко, което може да се постигне на цигулката“. (Ф. Ж. Фетис, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Брюксел, т. III, 1836, стр. 363).

Лъковата техника е основно средство за художествена артикулация и е незаменима при варирането на една и съща музикална фраза в разнообразни форми. Точното изпълнение на артикулационните указания на Паганини – формиране на тона (от дясна ръка), скорост на лъка, точка на контакт и натиск върху струните – е ключът към разбирането на белкантовия стил, който е в основата на неговите композиции.

Паганини безспорно е творец на звука в най-висшия смисъл и притежава уникален индивидуален стил. Това, което го отличава от останалите цигулари, е дръзкото използване на изключително трудни, а понякога напълно нови техники, чрез които той създава на сцената аура на гениалност и лична изповедност. Изпълнението му е драматично и изключително разнообразно, прочуто с много бързи и „свирепи“ темпа и широк динамичен диапазон – от едва доловимо *flautando* до могъщо, носещо се *fortissimo*. Освен обичайните за цигулката темброви багри той постига нюанси, близки до природни звуци – пеене на птици, песента на славея, празничен звън на камбани. Характерен белег в стила му е продължителното използване на двойни флажолети (в квинта, кварта и терца), които придават на звука кристална чистота и мистичност. Паганини владее до съвършенство съчетаването на лъкови щрихи с пицикато на лявата ръка – техника, която той развива до абсолютна виртуозност. Щрихът *Staccato* също заема централно място в изразните му средства и се изпълнява с изключителна прецизност.

„Паганини свиреше всички пасажи в стакато в средната част на лъка, рядко започваше от върха; хвърляше от високо лъка върху струните и той, танцувайки, отскачаше нагоре и надолу... Изпълняваше пълни, ясно артикулирани арпежи с по-малко от половината дължина на лъка.“ (Карл Гур)

Паганини държи дясната ръка и лъка близо до тялото и свири предимно в горната му половина. Това обяснява защо в неговите оригинални шрихи често ауфтакти се изпълняват в посока към върха и подчертани, силни времена в посока на лъка към жабката. (Илюстрация 6)

В писмо на Вилхелм Шпайер до Луис Шпор (17 септември 1829) четем: „Темата на адажиото той винаги започваше с посока на лъка към върха – доказателство, че не се съобразява с общоприетите навици. Въпреки множеството тридесетивторини и шестдесетичетвъртини ноти, никога не съм чувал някой да свири с такава строгост и ритъм“.

РИТЪМ

Както е известно, темпото се определя от множество фактори – акустиката на залата, характеристиките на използвания инструмент, както и моментното емоционално усещане на изпълнителя. Много често указанието за темпо не се отнася само до скоростта, а по-скоро до настроението, характера и духа на музиката.

„Тактовият размер създава мелодията: следователно той е душата на музиката.“ (Леополд Моцарт)

Значението, което Паганини отдава на строгото следване на метро ритмичната структура, може ясно да се види в разнообразието на неговите темпови означения – от традиционните *Lento*, *Andante*, *Moderato* до по-необичайни и поетични определения като *Posato*, *Amoroso*, *Maestoso*, *Marcato*, *Agitato*, *Minuetto alla Spagnola* или *alla Marsigliese*, *Adagio seducemente*, *Corrente con motteggio*.

Паганини бил майстор на изразителното *tempo rubato*, което прилага само върху отделни фрази, без да нарушава общия пулс на произведението. В рамките на неговия оригинален и изключително изобретателен стил, прецизността на темпото играе решаваща роля за ефекта на изненада и афекта. И все пак почти всички съвременни свидетелства подчертават строгото му придържане към метрото: „... Дори в най-трудните пасажии той не нарушава метричната структура... Остава напълно верен на ритъма и никога не прави нищо, което би могло да наруши Метрума. Този закон,

който той сякаш интуитивно спазва, далеч не ограничава неговия устрем, а му придава спокойствие и свежа жизненост“ [ИМБЕР ДЪО ЛАФАЛЕК, 1830].

„... Той притежава изключителна яснота при изпълнение на слабите времена в такта в най-бързите си темпа, без да изменя ритъма...“ [КАРЛ ГУР: 1829]

В неговото театрално изкуство се открива смес от демонични и ангелски черти, обединени под знака на безмерна, фантастична виртуозност, която чрез своята необичайност сякаш възражда бароковите категории на удивление и благоговение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работата с надеждно нотно издание на една композиция не е просто малък детайл; тя е от съществено значение както за изпълнителя, така и за слушателя, за да разберат музиката. Звучи абсурдно, но без познаване на специалните методи на Паганини за водене на лъка е невъзможно да се разберат оригиналните му фрази – толкова съвършено балансирани, логично изградени и ясни в неговите ръкописи. Задачата на един редактор е да предложи версията на композитора, или възможно най-близка до нея, като предостави информация за всички свързани източници, и след това да остави интерпретаторите сами да решат как да продължат. Разбира се, що се отнася до водене на лъка и апликатурата – те са само възможни решения. Аз самият съм изготвял няколко Urtext издания и по принцип почти никога не следвам собствените си предложения. Изпълнителят трябва да бъде свой собствен редактор – това е част от това да бъдеш интерпретатор, музикант. Но изследванията, основани на методите на Паганини, както и Urtext изданията, са абсолютно необходими – така както всички правят при подготовката на произведения от Моцарт, Бетовен и много други велики, предимно немски композитори. (Илюстрация 7)

Мотото на Николо Паганини – *Suonare parlante* (да свириш, разказвайки) – най-пълно обобщава неговата философия: звукът трябва да говори като човешки глас, да диша и да носи афект. Паганини използва гъвкаво темпо, изразителни *rubato* и изключително

фини динамични нюанси – от призрочно *flautando* до експресивно *fortissimo* – превръщайки цигулката в глас на човешката душа. Той не е само виртуоз, а реформатор на музикалното мислене. Неговият подход към изкуството предвещава модерната концепция за интерпретацията като акт на съзнание, в който техниката е не само цел, а път към духовното преживяване. Не е случайно дълбокото му влияние върху плеяда от велики немски и европейски композитори – сред тях Роберт Шуман, Фредерик Шопен, Феликс Менделсон-Бартолди, Ектор Берлиоз и Франц Лист. Всички те, докосвайки се до магията на неговия гений и вдъхновени от аурата на артиста, се потапят в света на романтизма и създават своите неповторими шедеври. Музиката на Паганини и на неговите последователи остава вечно наследство – част от златната съкровищница на европейската култура и живо доказателство, че всяка нота е сакрално слово, а всяко сакрално слово – музика.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

Biblioteca Casanatense, Roma, ms. Cas. 5627. [Ръкопис]

GUHR, Carl, 1829. *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen*. Mainz: Schott.
de COURCY, Geraldine I. C., 2023. *Paganini the Genoese*, Vol. I. Legare Street Press. ISBN 978-1019385586.

Dupon, 1718; Tartini, 1771; Gaviniès, 1794; Kreutzer, 1796; Rode, 1822-основни школи преди Паганини.

FÉTIS, François-Joseph, 1836. *Biographie universelle des musiciens*. Vol. III. Bruxelles.

Journal de Frankfurt, 3 April 1831. [съвременно свидетелство за възприемането на Паганини]

MOZART, Leopold, 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg.

The Hidden Method by Niccolo Paganini. A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini>

The Hidden Method by Niccolo Paganini. A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. Part 1-2. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini-1>

The hidden method of Paganini: Who is Niccolo Paganini? A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini-2>

The Hidden Method of Paganini Part 2/2. A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini-3>

Paganini's Method as composer: Modern orchestration. A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini-4>

The hidden method of Paganini: Bowings and Tempo. A blog by Paganini-expert and soloist Mario Hossen. *Thomastik in love* [online]. [viewed 10.06.2026]. Available from: <https://www.thomastik-infeld.com/en/news/the-hidden-method-of-paganini-5>

Variazioni sul Barucaba, 1836. [Ръкопис]

ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПОДХОДИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА ОБРАЗА НА СЕВИНА В ОПЕРАТА „ЛЕТО 893“ НА ПАРАШКЕВ ХАДЖИЕВ, ВЪРХУ АРИЯТА НА ГЕРОИНЯТА ОТ III КАРТИНА

МАРИЯ ЧАВДАРОВА-КИРОВА¹

INTERPRETATIVE APPROACHES TO THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER OF SEVINA IN PARASHKEV HADJIEV'S OPERA "LETO 893," BASED ON THE HEROINE'S ARIA FROM ACT III

MARIA CHAVDAROVA-KIROVA²

Резюме: Настоящият доклад се фокусира върху интерпретационните подходи при изграждането на образа на Севина в операта „Лето 893“ на Парашкев Хаджиев и най-вече в арията ѝ от III картина. Проследяват се и се анализират етапите, през които преминава изпълнителят в работата си върху ролята посредством кратък музикално-драматургичен и

¹ **Мария Чавдарова-Кирова.** Докторант към Вокален факултет, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, научен ръководител проф. д-р Емилия Коларова; e-mail: m.t.chavdarova@abv.bg

² **Maria Chavdarova-Kirova.** Doctoral student, Vocal Faculty of the National Music Academy “Prof. Pancho Vladigerov”, scientific supervisor prof. Emilia Kolarova, PhD; e-mail: m.t.chavdarova@abv.bg

вокален анализ върху този представителен музикален откъс. Целите на наблюденията са да се вникне в дълбочина в психологическите характеристики на персонажа; да се посочат предизвикателствата при интерпретацията във вокално и актьорско отношение. Представят се насоки за тяхното решение. За осъществяване на поставените задачи се прилага аналитичен подход. Включени са интерпретационни тълкувания на авторитетни изпълнители на ролята. В доклада са приложени нотни примери за посочените музикални наблюдения.

Ключови думи: интерпретационни подходи, „Лето 893“, музикално-драматургичен и вокален анализ, Парашкев Хаджиев, Севина

Abstract: The present paper focuses on interpretative approaches to the characterisation of Sevina in Parashkev Hadjiev's opera "Leto 893", with particular reference to her Scene III aria. The stages that the performer goes through in their interpretative work on the character are examined through brief musical-dramaturgical analysis based on this representative musical excerpt. The overarching objectives of the observations are twofold: firstly, to gain a comprehensive understanding of the psychological intricacies that define the character; and secondly, to identify and highlight the challenges encountered during the vocal and dramatic interpretation. Directions for solving them are presented. The accomplishment of assigned tasks is contingent upon the implementation of an analytical approach. Interpretations of authoritative performers of the role are included. The paper employs musical illustrations to support the aforementioned observations.

Keywords: interpretative approaches, „Leto 893“, musical-dramaturgical and vocal analysis, Parashkev Hadjiev, Sevina

„Лето 893“ (1973 г.) е първата, в хронологичен ред, сред трите исторически опери на Парашкев Хаджиев, последвана от „Мария Десислава“ (1978 г.) и „Йоанис Рекс или кучето Йоан“ (1981 г.). Либретото е дело на писателя Банчо Банов, който разгръща сюжета около един от най-ярките моменти от българското минало – встъпването на цар Симеон на власт през IX век. Първото изпълнение на „Лето 893“ се състои на 26 март 1973 г. и е представено от Русенската опера в рамките на фестивала „Мартенски музикални дни“ с диригент Ромео Райчев и режисьор Стефан Трифонов. В ролята на Севина е Стефка Евстатиева. [ПАВЛОВ 1992] Операта включва 9 картини, в които за основа се използва историческо събитие, в което се вплитат нови художествени персонажи и ситуации. Основни действащи лица в операта са българският княз Борис-Михаил, неговите синове Владимир-Расате (със съпругата си Ермиара) и Симеон (с неговата възлюбена Севина). [САГАЕВ 1983: 1147-1148] Особено открояващи са контрастите на различни равнища по отношение на двете двойки персонажи: Симеон – Владимир-Расате, Севина и Ермиара. Ключова движеща роля за драматургичното развитие на операта заемат двата женски образа: този на младата девойка, любима на Черноризеца, и този на властната съпруга на княза, провъзгласил се за „хан“. Тук наблюдаваме противопоставяне както по характер и убеждения, така и във вокално и музикално-драматургично отношение. Парашкев Хаджиев изпълва образа на нежната и деликатна Севина с лирично звучене и светлина дори в най-драматичните моменти за персонажа, докато образът на Ермиара е пропит с неустойчивост, резки промени и колебания, интензитет и драматизъм.

Работата върху интерпретацията на главните женски образи в историческите опери на Парашкев Хаджиев поставя редица задачи. Сред основните са:

1. проучване на историческата епоха;
2. вникване в драматургичните особености на творбата;
3. анализ на жанровата характерност на вокалните партии, техния структурен и процесуален анализ;
4. наблюдение на връзката между текстовата и музикална изразност;

5. роля на формообразуващите елементи;
6. изводи за особеностите на музикалния език на Парашкев Хаджиев;

7. вокално-изпълнителското майсторство и актьорска работа – вникване в психологията на женските образи и специфичните режисьорски решения.

Интерпретацията на даден образ следва някои основни стъпки, през които е необходимо да премине изпълнителят. В Таблица 1 са представени етапите на запознаване, изучаване и изграждане на образа в тяхната последователност.

Табл. 1 Етапи на запознаване, изучаване и изграждане на образа

Етап I: подготовка.	Запознаване с творбата – исторически обстоятелства, сюжет и либрето
Етап II: самостоятелна предварителна работа.	Разучаване по клавирно извлечение на цялата партия, анализ по партитура с оркестров запис
Етап III: същински.	Работа с режисьор, диригент и корепетитор според изискванията на конкретната постановка
Етап IV: финален.	Обобщение на наблюденията и практиката и достигане до финалния резултат в изграждането на персонажа

Етап I: подготовка. Запознаване с творбата – исторически обстоятелства, сюжет и либрето.

Би следвало, преди да подходи към работата по изучаване на музикалния материал, изпълнителят да се запознае със своя персонаж, разглеждайки сюжета и либретото на операта; търсейки материали за историческата реалност, в която се развива действието на операта (изключително важно условие, когато говорим именно за исторически произведения). Това своеобразно проучване ще по-

могне за изграждането на идентичността и достоверното пресъздаване на персонажа в следващите етапи.

Етап II: самостоятелна предварителна работа. Разучаване по клавирно извлечение на цялата партия, слухов анализ с партитура на оркестров запис.

След като са възникнали определени наблюдения, последващи предходния етап, изпълнителят преминава към работа с музикалния материал посредством самостоятелно разучаване на партията си от клавирно извлечение и партитура, а впоследствие и чрез работа с корепетитор. Музикалният анализ и вникването в особеностите на жанровата характерност и психологията на образа са от изключително значение за последващата работа. Когато този основен труд е положен, можем да пристъпим към следващата стъпка.

Етап III: същински. Работа с режисьор, диригент според изискванията на конкретната постановка.

Пристъпването към работа с режисьор и диригент изисква безупречна предварителна и самостоятелна подготовка. Тук ще бъде поставен мизансцен, ще бъдат посочени музикални и драматургични задачи и изисквания върху вече разучената от изпълнителя творба, които ще изградят облика на постановката.

Етап IV: финален. Обобщение на наблюденията и практиката и достигане крайния вид на характера на персонажа.

Процесът по изграждане на образа кристализира с последната стъпка, в която артистът обединява своите собствени достижения с придобитите от работата му с режисьора и диригента на конкретната постановка. Така изграденият образ има всички необходими предпоставки да бъде пълноценно пресъздаден.

В исторически план княз Борис I и синът му Симеон са изключително важни фигури. Силно разпознаваем е и първородният му син Владимир-Расате, небезизвестен със своята привързаност към старата вяра, довела до нелекото решение на Борис I Михаил да го детронира и да постави на власт по-малкия си син.

В сюжета на операта са поставени два основни женски персонажа: тези на близките до двамата братя жени – княгинята Ерми-

ара и младата Севина, всяка споделяща житейските убеждения на своя избраник.

Севина е дъщеря на болярина Домета. Младата девойка е влюбена в Симеон и чувствата ѝ са споделени. Образът е изпълнен със светлина, невинност и чистота. Доверчива и жертвоготовна, Севина притежава достойнства и морал, олицетворяващи висока ценностна система. Експозицията на образа възниква в началото на трета картина, в която тя е заобиколена от група девойки. Тяхната песен разказва за изгряващото слънце, което прогонва тъмнината. Песента е изпълнена с надежда и светлина, в унисон с душевността на младата жена. Почти мигновено след песента спокойствието на Севина бива нарушено. Своеобразна завръзка на събитията започва с разговора на девойката с баща ѝ – болярина Домета. Той събужда нейните притеснения с вестта за опасностите, съпътстващи делата на нейния любим. Вече разтревожена, Севина се среща със Симеон и му разкрива почти пророчески предчувствия. Те са представени чрез нейната голяма ария. В нея героинята разкрива дълбочината на своята душа и драматичността на своя на пръв поглед чисто лиричен персонаж. Развитието на образа се проследява при срещата на Севина с Ермиара, другия важен женски персонаж в операта.

Кулминацията на образа в драматургично отношение се осъществява в пета картина, а именно при срещата на девойката с Владимир-Расате. Севина жертва себе си и се отдава на владетеля в името на спасението на своя любим. Впоследствие тя е изпратена в манастир от Симеон.

Развързката за съдбата на героинята идва с последната ѝ саможертва за нейния любим, като го спасява от острието на Ермиара, приемайки го със своите собствени гърди във финалната девета картина.

Във вокално отношение партията е написана удобно за певец, което е характерно за стила на Парашкев Хаджиев. Теситурата на арията от трета картина е разположена предимно в среден и преходен регистър на сопрановия глас, d¹ до b², като рядко се достига до пределни височини в кулминационните моменти на музи-

калните номера. Тази теситура и характер я правят изключително подходяща за лиричен или спинтов сопранов глас, които съчетават възможностите за драматично звучене с финия и нежен лиричен тембър. Изпълнителките на партията Таня Лазарова и Даниела Караиванова потвърждават, че вокално-технически ролята не е трудна за изпълнение, но изисква отлично нюансиране поради комплицираността на чувствата, които изпълнителката на Севина е необходимо да изрази. [ЧАВДАРОВА-КИРОВА 2024]

Таня Лазарова споделя, че „Хаджиев е познавал изключително добре певческите възможности и силни страни на сопрана. В партиите му няма пределни височини или други обстоятелства, които биха затруднили изпълнителите“ [ЧАВДАРОВА-КИРОВА 2024]. В тази връзка композиторът е заложил солидна предпоставка изпълнителката спокойно и пълноценно да се насочи към интерпретацията на своя образ. Именно музикално-драматургичната и вокалната интерпретация са тези, които усложняват представянето на персонажа. Според солистката на Държавна опера Русе Даниела Караиванова (изпълнителка на ролята на Севина) „всяка картина изисква и тембров игра: лирика, драматизъм, героизъм, чистота“ [ЧАВДАРОВА-КИРОВА 2024]. Наистина тук динамичката и тембров работа с гласа е от основно значение. Поради липсата на исторически сведения за съществуването на такава личност, можем да категоризираме Севина като художествен персонаж, създаден от либретиста. Тя е богат на положителни качества персонаж, носител на високи ценности и добродетели. Като такъв тя търси подобно отношение и качества във всички, включително и в хитрата и отмъстителна Ермиара, която е неин пълен антипод. Сред основните качества, с които по-горе посочените изпълнителки характеризират образа на Севина в анкетата, са именно тези – чистота, наивност, преданост, жертвоготовност. Развитието на образа е много динамично и предполага изключително умела и широкообхватна музикално-драматургична интерпретация. Състоянията и катарзиса, през които героинята преминава, биха могли да достигнат до зрителя единствено чрез силна певческа и актьорска игра и нюансиране.

Образът на Севина е от изключително значение за сюжетното действие – тя е тази, която неволно дава тласък на Симеон да предприеме действия и своевременно да се изправи срещу брат си. Трагичната съдба на героинята и любовта ѝ е предначертана още от арията в трета картина, когато тя споделя безпокойството си. Именно това прави този музикален номер толкова значим както за последващото развитие на образа, така и за това на цялото произведение.

Арията на Севина от трета картина представлява един от най-ярките и пълноценно разкриващи същността на персонажа музикални моменти. В контекста на сюжетното развитие на произведението този фрагмент притежава ключова функция за драматургичната завръзка. Текстът на арията представя контрастни емоции – радост от срещата с любимия, но и необясним, смразяващ страх и лоши предчувствия. Бихме могли да обособим три епизода, които претърпяват градация по отношение на емоционалната наситеност. Представени са в Таблица 2.

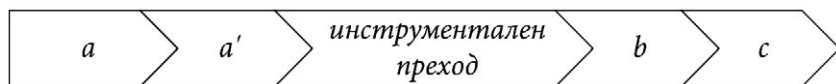
Табл. 2 Анализ на текста на арията по епизоди

„Защо, когато съм до теб, когато чувствам близостта ти, когато слушам твоя глас, спокойствие душата ми изпълва и сигурност... и топлина?! Защо, когато съм сама, когато съм далеч от тебе, когато във очите ти не гледам, душата ми изпълва и тъмен смут и страх, и тъмен смут и страх!“	В първата, експозиционна фраза героинята, все още завладяна от присъствието на любимия, изпитва нежност и сигурност. Във втората фраза, наблюдаваме извеждане на проблема, когато тя бързо си припомня за несигурността и страховете, които я тревожат в самотните мигове. Двата въпроса описват драматичната разлика в емоционалното и психологическо състояние на девойката, когато е заедно с възлюбения и когато е сама.
---	---

„Излязох вчера на полето, бе привечер... клонеше слънцето на залез. Потрепваха безшумно младите върхари, прибираха се птиците в гнездата, бе тъй спокойно, тържествено и чудно, и аз се спрях и дълго, дълго слушах тишината.“	Този откъс има функция на завръзка. Започва описателен разказ на спокойна природна картина, която символично отговаря на душевното състояние на героинята.
„Но изведнъж, повея хлад, зад хълма слънцето потъна и всичко покрай мен със кървави отблясъци покри! Обзе ме ужас, извиках твойто име, но теб те нямаше, аз бях сама, безсилна и беззащитна, пред някаква неведома опасност, която чувствах как се приближава, а аз не мога, аз нямам сили, аз нямам сили да я спра!“	Кулминацията настъпва с промяната на природните условия, а паралелно и емоциите на героинята. Възниква интензификация на чувствата, рязка промяна от спокойствие към панически страх. Финалът на арията оставя душевния конфликт на Севина с отворен край.

Настоящият анализ е осъществен по клавирно извлечение [ХАДЖИЕВ 1978]. Аналогично на текста бихме могли условно да разделим музикално арията на три епизода, отговарящи на етапите на развитие на драматургичното действие до достигане на кулминационния финал, оставящ проблема на героинята с отворен край, което предполага очаквано развитие на цялостната сюжетна линия на произведението. Интуитивно героинята усеща трагизма на бъдещите събития и емоционално подготвя зрителя към предстоящото. В същината си характерът на номера е комплексен – както лиричен, така и драматичен. Поначало образът носи лиричното начало в себе си и в този музикален откъс то се обуславя от чистата любов към Симеон и сигурността, която героинята изпитва от близостта му. Разказът на девойката придобива градивно драматичен характер поради страха от предчувствията ѝ.

Формата е триделно структурирана, от безрепризен тип. Представена е в следната схема (Фиг.1):



Фиг. 1. Схема на формата на арията на Сефина от III картина – триделно структурирана, от безрепризен тип

Първият епизод се разпростира от началото на арията до текста „и тъмен смут и страх“ (т. 1 – 26). Представява експозиция на чувствата, които вълнуват героинята. Този дял се състои от две построения, като второто представлява вариант на първото. Динамиката *pianissimo* подсилва усещането за предчувствията в предстоящия разказ на Сефина. Основно се повтаря и варира един музикален мотив, създавайки усещане за съзерцателност, статика и меланхоличност в музикално-драматургично отношение, благодарение на фригийското му наклонение и чистите квинти. Героинята търси отговор на измъчващите я въпроси от своя любим и сякаш предчувства предстояща тайнствена и скрита опасност. Тя всъщност задава ключов въпрос и на самата себе си, а именно – защо, когато е с любимия, се чувства защитена, но в негово отсъствие в душата ѝ царят „тъмен смут и страх“. Началото на двата въпросителни текста е аналогично в интонационно отношение (D – C – D – B), но при текстът „защо, когато съм сама“ се наблюдава интонационно обновяване: мотивът се варира, а фактурата се уплътнява. За да подсили още повече съдбовното значение на думите на Сефина, Хаджиев дублира вокалната и оркестровата партия, поставяйки акцент върху съмнението и тревожността на героинята (т. 1 – 9 и т. 13 – 17). Този синхрон по-късно се пренася и в природната картина (в епизод b), която резонира с емоционалното състояние на Сефина.

Все още в духа на изначалния характер на образа, вокално мелодията звучи нежно и кантиленно. По отношение на използваните динамики преобладават *pianissimo*, *piano*, които чрез *crescendo*

Нотен пример 1: Начало на арията

Стефан
Stefania

1 *pp*

За-що ко-
Wa-rum, wenn

про-да-лет мо-я! *rit.*
-a-iss Al-les!

2 3 4

фа-га то сям до теб, ко-га-то чув-ствам бли-зост-
ich gela-nah von dir, wenn ich nur dei-ne Na-he

5 6 7 *p*

та-ти, ко-га-то слу-шам тво-я глас, спо-
a-ge, wenn ich nur dein-ne Stim-me hö-r, rich-

68

8 *cresc.* 9 10

коб-ства-е ду-шв-та ми из-пъ-во и св-гу-ност...
Ra-kenht auf! Herz mir und die See-le und die glück-lich-

11 12 13 14

и топ-ли-на? За-що ко-га-то сям са-
es-ber-ger hell? Und wenn ich dann di-fei-ne

mf *dim.* *p*

Нотен пример 2: Второ построение

13 14

и топ-ли-на? За-що ко-га-то съм са-
lie: bor. gro. hei? Und wenn ich dann ol- lei- ne

15 16 17 18 19

ма, ко-га-то съм да-вот те-бе, ко-га-то във о-чи-те ти не гле-дам,
bin, entfernt und nicht in dei-ner Na- he, wenn ich nicht tief in dei- ne Au- gen se- he,

20 21 22

ду-ша-та ми нѣ-тъ-мен смут и
wa- rum fahit mei- ne See- le dann dunk- le Furcht und

23 24 25 26

страх, и тѣ-мен смут и страх!
Angst, dann dir die Furcht und Angst!

69

достигат до *mezzoforte* и *forte* и кулминация в т. 21, при текста „изпълва“ и G[#] от втора октава. Усилването на драматургичната динамика внася напрежение, нарастваща вътрешна тревога и страх.

Оркестров преход (т. 27 – 33) „предвещава“ различната посока, която драматургичното развитие ще поеме в следващия епизод. В музикален план това се постига, чрез раздвижена мелодическа линия, триолов ритъм и различни инструментални тембри.

Нотен пример 3: Оркестров преход

27 28 29 30

31 32 33

p

mf

Cres.
Str.

Ich streif-te ewe- pa na po-
stern durch die

Ново тематично образуване инициира промяна в драматургичната посока и поставя началото на втория епизод в арията (т. 33 – 47). Героинята преминава от възбуждения на въпросите към същината на своя разказ. Той започва в *mezzoforte*, текстът е разказвателен за развитието на действието. Въпреки привидно обичайното обрисване на картината в началото на този дял, в музикално отношение продължаваме да усещаме притаеност. Оркестърът сякаш си „партнира“ с героинята, като изразява съгласие и

отразява думите на Севина.

Музикалната фраза протича плавно, сякаш вълнообразно в динамическо отношение, отразявайки емоционалното състояние и колебанията на персонажа. Интензитета на музиката се увеличава, за да подсили драматичното значение на текста и да насочи действието към завръзка.

Тихата динамика *pianissimo* след фермата предшества продължението на разказа на младата девойка (т. 40 и т. 41). Музикалното звучене се променя заедно с ритъма и размера от 2/4 в 4/4. Във вокалната партия на този епизод се зараждат речитативни интонации, които като че ли преобразуват лиричната емоция от съзерцанието. Забелязва се „пулсиращо“ шестнадесетиново ритмично движение. Оркестровата партия поддържа в динамика *pianissimo* остинатното състояние на страх и внимание (т. 41 – 47).

Нотен пример 4: Начало на втори епизод

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 33 and 34. The vocal line (Cresc. Sec.) begins in measure 33 with a rest, followed by a melodic phrase in measure 34. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The second system covers measures 35, 36, and 37. The vocal line continues with a melodic phrase in measure 35, a rest in measure 36, and another phrase in measure 37. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand and adds a triplet of eighth notes in the right hand in measure 36. The score includes lyrics in Bulgarian and German, and dynamic markings such as *mf* and *p*.

33 34

Cresc. Sec.

35 36 37

70

Нотен пример 5: Остинатен ритъм

38 39 40

Ces
Ser

КЛО-НЕ- IUE 'СЛЪН-ЩЕ-ТО НА ЗА-ЛЕЖ. Ho-
die Son-ne war am un-ter. ge-hen. in

41 42

треп-ва-ха без-шум-но мла-ди-те вър-ха-ри. ири. би-ра-ха се пти-ци-те в гнезда-та. Ge
Son-nen- un-ter gang es flimmern leicht die Gipfel, und auch die Vogel zieht es in die Nas-ter. es

43 44 45

тъй спокойно, тържествено и чудно. И аз се сприх, и дъл-го,
war so feier-lich still und voller Ruh- he Und ich hielt an und lan-ge

46 47 Più agitato

дъл-го слу-шах ти-ши-на-та. Но из-вед-нъж.
lan-ge lausch-te ich der Shi-le. Doch plötzlich da.

p e poco a poco cresc.

Тази зародила се музикална тревожност се пренася в третия епизод на арията, който започва от текста „но изведнъж“ (т. 48), в размер 3/4. Настъпва обрат в емоционалния заряд на разказа, осъществен както в промяната на природната картина, така и в психологическото състояние на героинята. Внезапният хлад и залезът отразяват страха на девойката от самотата пред „някаква неведома опасност“. Рязко темпото преминава в *Piu Agitato*, наблюдаваме росо а росо *crescendo* към *forte*, а впоследствие и *fortissimo* както във вокалната партия, така и в тремолото на оркестъра (т. 54). Интонационно напрежение се създава чрез тритонусите: В – Е (т. 49); G – C[#] (т. 50) и хиатуса: G^b – А (т. 51 – 52). Фактурата се „уплътнява“, обхващайки голям регистров диапазон. Това отразява промяната в природната картина – от спокоен пасторал към хлад, несигурност и изблик на страх. Кратки нотни трайности – шестнадесетини и тридесетивторини, подчертават трескавия, напрегнат характер на драматургичния момент.

Нотен пример 6: Начало на трети епизод

48
Piu agitato

дъл-го слу-шех ти-ши-на-та. Но извед-нъж.
lan-ge lausch-te ich der Stille. Doch plötzlich da.

p e poco a poco cresc.

71

Нотен пример 7: „Уплътняване“ на фактурата

49 50

Сес.
Сес.

ПО-ЩЕ- Я КЛОД... ЗАД ХЪЛ- МА СЛЪН- НЕ- ТО ВО-
ein hal-ter Pfau... ver- sank die Son- ne hin- term

51 52

ХЪЛ- МА И ВСИЧ- КО ПО- КРАЙ МЕН СЪС КЪР- ВА- НИ ОТ- БЛА- СЪ- ДИ ПО-
Hu- gel und al- les um mich wurd' in bis- tig- ro- ten Wie- der- schein ge-

53 54

кри!
taucht!

cresc.

ff

Об- Ве.

55 56 57

зе ме у- жас, МЪ- НИ- КАХ ТВОЯ- ТО И- МЕ, НО ТЕБ ТЕ НА- МЪ- ШЕ,
fiel mich Grauen, ich rief dich laut beim Na- men, doch du warst nir-gend- wo,

dim

72

Следва успокояване на интензитета и *diminuendo*, а динамиката за кратко се завръща до *piano*, когато героинята излиза от състоянието на определен ужас, в който изпада по-рано. Тя разказва, че се е почувствала сама и без закрилата на Симеон пред „някаква невеста опасност“. Това е подчертано от хармоничния комплекс от паралелни квинти и кварта, подсилващи емоционалното усещане за „празнота“ (пет такта след *poco sostenuto*). Това е най-съществената част на предсказанието на Севина за бъдещето – тази опасност, която героинята усеща, наистина ще настъпи, но младата жена няма да намери сили да я предотврати. Нов последен изблик слага върхова точка на напрежението. Финалът е мощно изграден от *forte* до *fortississimo* във вокала и оркестъра. Последно и категорично, чрез мелодичен постепенен възходящ ход във вокалната партия, завършващ във високия регистър със задържан В от втора октава, хармонизиран с минорно тризвучие върху E^b във *fortississimo*, Севина изразява безпомощността и обречеността, която предусеща.

Видима е интонационна връзка на разстояние: мотивът от началото на арията тук присъства в кулминацията на финала (т. 1 – 2 и т. 67 – 68). Това явление демонстрира с музикални средства емоционалната трансформация на героинята от привидно спокойствие до състояние на краен панически страх и тревога.

Нотен пример 8: Интонационна връзка на разстояние

58 Poco sostenuto 59 60 *p*

Сес. Сер. аз бях са ма, са ма, без
ich war al- lein, al- lein, ganz

61 62 63 *cresc.*

Сил- я и без-за- шит- на пред ня- как- ва не- ве- до- ма о-
Kraft- los und oh- ne Schutz vor ei- nem un- sicht- ba- ren, dro- hend

64 65 66 67

пас- ност, ко- я- то чув- ствах, как се при- бли- жа- ва, а- аз не мо- га,
Un- heil, von dem ich fühl- te, dass es sich hier an- ge-ht, und ich war machtlos,

68 69 70 *ff*

аз ня- мам си- ли, аз ня- мам си- ли да я спал
war oh- ne Kraf- te, um zu entfle- den sei- nem Bann!

cresc. *ff* *ff*

В заключение, необходимо е да подчертаем, че към образа на Севина трябва да се подхожда с особено внимание към детайла както при вокалната, така и при актьорската интерпретация. Героинята е „двигател“ на действието и носи ключово значение за цялото произведение. Търсенията на изпълнителя следва да бъдат насочени към задълбочен анализ на вокалната партия и текста, музикално-драматургичните особености и психологическите мотиви и характеристики. Самостоятелната подготовка има съществено значение за последващата работа с корепетитор, диригент и режисьор.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- ПАВЛОВ, Евгени, 1992. *Парашикев Хаджиев: Биография: Творби и рецензии*. София: СБК. [PAVLOV, Evgeni, 1992. *Parashkev Hadjiev: Biografiya: Tvorbi i retsenzii*. Sofia: SBK].
- САГАЕВ, Любомир, 1983. *Книга за операта*. София: Музика. [SAGAEV, Lyubomir, 1983. *Kniga za operata*. Sofia: Muzika]
- ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1978. *Лето 893: опера в 9 картини*. София: Музика. [HADZHIEV, Parashkev, 1978. *Leto 893: opera v 9 kartini*. Sofia: Muzika.]
- ЧАВДАРОВА-КИРОВА, Мария, 2024. *Анкета: Историческите опери на Парашикев Хаджиев: „Лето 893“, „Мария Десислава“ и „Йоанис Рекс или кучето Йоан“* [непубликуван документ]. [CHAVDAROVA-KIROVA, Maria, 2024. *Anketa: Istoricheskite operi na Parashkev Hadjiev: „Leto 893“, „Maria Desislava“ i „Yoanis Reks ili kucheto Yoan*. [nepublikuvan dokument]

КОМПОЗИТОР И ИДЕЯ. ВЪЗМОЖНА МОТИВАЦИЯ И ИНСПИРАЦИЯ ЗА ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС

МИЛЕНА ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА¹

THE COMPOSER AND THE IDEA: POTENTIAL MOTIVATION AND INSPIRATION IN THE CREATIVE PROCESS

MILENA SHUSHULOVA-PAVLOVA²

Резюме: В последните години реализирах няколко интервюта с композитори – и класически, и на популярна музика. Интересен е творческият път и мотивацията им при написването на някоя творба. Това е дълбоко интимен, но и духовен процес. Докладът ще даде някои мнения и анализи.

Ключови думи: композитор, идея, инспирация, творчески процес

Abstract: In recent years, I have conducted a series of interviews with composers specialising in both classical and popular music. The creative process and motivations behind the creation of a work are of particular interest. The process is characterised by

¹ Д-р Милена Шушулова-Павлова е професор в департамент „Музика“ на Нов български университет, e-mail: mshushulova@gmail.com

² Dr. Milena Shushulova-Pavlova is a professor in the Department of Music at the New Bulgarian University, e-mail: mshushulova@gmail.com

its depth and intimacy, whilst also being inherently spiritual in nature. The report provides a range of opinions and analyses.

Keywords: composer, idea, inspiration, creative process

В последните години имах възможност да реализирам няколко интервюта с водещи композитори в България – и на класическа музика, и на електронна и компютърна музика, а и на популярна музика. Въпросите бяха сериозни и търсеха духовната дълбочина и творческата инспирация, която движи тези специални хора при сътворяването на техните произведения. Различен и интересен е творческият път и мотивацията им при написването на някоя творба. Това е дълбоко интимен процес. Ще опитам да извадя от контекста на думите им отговори, които биха били основа за по-нататъшни изследвания за съвременната музика в страната ни. Композиторите, към които съм насочила този текст, са: Димитър Христов, Милчо Левиев (и двамата вече покойници, но дълги години са водещи в музикалната култура у нас), Стефан Драгостинов, Симо Лазаров и Георги Арnaudов – които все още преподават в Нов български университет. И петимата творци са почетни професори на НБУ. Косвено или пряко съм наблюдавала техния композиторски процес и най-вече резултата от него – изпълнението на творбите им. Пълните текстове на тези чудесни срещи са публикувани в книгата *Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове*³. За Димитър Христов, Милчо Левиев и Райнер Бишоф (с които не можах да разговарям лично) ползвах значими избрани техни текстове, които да послужат като отговори на едно въображаемо интервю. Последното интервю, което направих през 2025 година, бе с Ангел Заберски (син), което е начало на втора поредица от интервюта и евентуално нова книга.

Въпросите, които се поставят на всеки един от изброените композитори, чийто живот е музика, търсят изследователска дъл-

³ Шушулова-Павлова, Милена. *Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове*. Издателство на Нов български университет, София, 2022. ISBN 9786192332204.

бочина, търсят отговори за същността на музиката, за нейния смисъл и нейните послания към хората, обществото и света. Защото Музиката е велико изкуство. Музиката е любов, живот, създаване, изграждане и всичко, което е свързано с красивото и неземното, с божественото. Музиката е безкрайност. Книгата е поглед към скрития свят на всеки творец, *кухнята* на личностното правене на музика – било то като изпълнител или като композитор.

Ще започна с **ДИМИТЪР ХРИСТОВ**⁴, вероятно защото имах щастието да бъда негова докторантка и дълги часове да говорим по ред въпроси. Голям ЧОВЕК, който съгради много след себе си. Той, освен композитор, бе също голям теоретик и музиколог, имаше отношение и към граничните полета на музикалната науката – социология, философия, естетика. За себе си той казва в едно интервю: **„винаги съм бил независим**, не съм се подчинявал на никаква школа, при никакви обстоятелства. Мотивът е бил, нека го кажа, егоистичен. ... Човек трябва да стои начело на процеса, да се опитва да отгатне какво ще стане в следващите години, да предложи хипотеза. Най-често действителността ще се размине с нея, ще тръгне в друга посока, но остава прекрасният експеримент, мисълта, че си навлязъл в нов звуков свят, който предлагаш на хората за едно следващо преживяване“⁵.

Последната му книга *Фундаментални предпоставки в композиторското въображение. Към ситуацията в началото на XXI век*⁶ поставя важни въпроси и търси отговори – важни за съвременния композитор и творец. **„В композиторското творчество се установи принципът на неповторност**. Това, което се

⁴ <https://ubc-bg.com/димитър-христов/>

⁵ Избрани фрагменти от интервю на Наталия Илиева за в-к „Култура“, бр. 44, 28.11.2003.
<https://kweekly.bg/publication/author/nataliailieva>
<https://kulturni-novini.info/sections/15/news/8725-avtorski-kontsert-na-dimitar-hristov>

⁶ Христов, Димитър. *Фундаментални предпоставки в композиторското въображение. Към ситуацията в началото на XXI век*. Музикално общество „Васил Стефанов“, София 2009. В текста са посочени страниците, от които е цитирано.

създава, не може да бъде онова, което е вече създадено. (Законът за авторското право защитава интелектуалната собственост на композитора. Авторското право е всъщност защита на оригиналността.) Допустими са аналогии (на замисъла, на тематичната сфера и обхват, на подхода, на метода), вплитане на всеобщи елементи с извънстилистично значение (каденци, вертикални и хоризонтални разположения като всеобщи конструкции, тембри в изходни значения, агогични, апликатурни, щрихови тълкувания), възпроизвеждане на схеми на формите (сонатна, рондо), жанрови повторения (соната, симфония, опера), канонични текстове (кирие, санктус), инструментални и вокални въвеждания с отсъстващо съотнасяне към даден стил (симфония, оркестър, струнен квартет, хор) – изброяванията не са пълни, показват само примерни състояния на констативността – в тези случаи възпроизвеждането е разпространено в най-общи действия, които не влияят на авторството в неговата неповторимост. (Творческата способност включва, разбира се, и създаване на нови елементи, с това се въвежда възможност за игнориране на съществуващи. Оригиналноста е и създаване, и преобразуване, и пресъчетаване на елементи.) ... Композиторът не може да си позволи да приповтаря чужд резултат, особено когато последният е успешен и колкото и да му се иска и той да получи същия успех.“ [ХРИСТОВ 2009: 4-5]

Оказва се, че независимо от своята инспирация, композиторът трябва да съблюдава и много други правила (като **принципът на неповторност**), които много или малко биха затруднили неговото вдъхновение. Според Димитър Христов „трябва да признаем за реални три категории композитори: консервативния, актуалния и търсещия, композиторе консервативо (*compositore conservativo*), композиторе д’оджи (*compositore d’oggi*), композиторе футуро (*compositore del futuro*). Дали трите категории не се събират в една личност?“ [ХРИСТОВ 2009: 39].

Всеизвестен е терминът за класическата музика на Христов – той я наричаше „ГОЛЯМАТА МУЗИКА“: „Голямата музика работи с разнообразен пакет от жанрови възможности – от художествената песен до операта и балета, през симфонията, инструменталния концерт, оратория, кантата, сюита, цикъл пиеси, отдел-

на пиеса (токата, етюд, прелюд и толкова много други) и т.н. Нейната времева разпространеност е от 1 – 2 минути в миниатюрата до 90 минути (опера и балет), 120 минути (оратория), над 120 минути (отделни жанрови единици или поредица от опери – „Пръстенът на нибелунга“ от Вагнер е цикъл от 4 опери за 4 отделни вечери, всяка от няколко часа чиста музика)“ [ХРИСТОВ 2009: 145]. От цитата по-горе можем да разберем какво точно включва той в това название.

За Димитър Христов „модите, настроенията, увлеченията, заблудите, публичните реакции на пазара подвеждат дори още в зародиш творческата идея, а след това и нейната реализация, композиторът създава и за да се харесва, за да има успех, и само малцина са тези, които могат да се съпротивляват на пазара, да се държат в независимост от него или дори да вървят срещу него – това са силни личности, примирени с трудностите на всекидневния бит, самообречени, саможертвени, готови на лишения в името на търсен композиционен идеал и тъй като той се изразява преди всичко в стилистиката, в избрания творчески път на своеобразие, а не спрямо отделна творба, то последствията от такова поведение на композитора отдава трайни следствия върху съществуването му, завежда го в съответен слой на пазарно търсене, с това и на признанието“ [ХРИСТОВ 2009: 248].

За Димитър Христов **„творчеството е това – много преживявания и представи**, от които трябва да се излезе. Имало е много вълнения и е трябвало да бъдат усвоени, осмислени и преживени, за да се освободи човек от тях. Натрупването на опуси значи, че нещо се е случило, трябвало е да бъде изживяно. **Композирането винаги за мен е било и хоби, и професия**“⁷ (отново от интервюто на Наталия Илиева).

Дали днес не се случва точно това? Всеки професионален или не пише музика и смята, че за 2 – 3 часа е станал световно известен чрез инструментите на социалните медии... Това ли е бъдещето на една от най-древните, но и най-сложните и високо интелектуални

⁷ По повод присъждането на званието „Почетен професор на НБУ“ проф. Димитър Христов изнася академичното слово: „Музиката е една нова същност“, където казва, че композирането от професия ще стане хоби.

професии? Ще видим...

Бих завършила със следните думи на Христов: „Дълбоко съм убеден, че КОГАТО ЧОВЕК ПИШЕ МУЗИКА, ТОЙ ПРАЩА ПОСЛАНИЕ. Първо трябва да се намери посланието, след това да се търси формата. Това е драматична ситуация – композиторът трябва да има много силен поглед върху света, да го усети, да направи прогноза за емоционалния свят на човека, и когато всичко това мине през него, да му търси формата. Кое то е втори, още по-болезнен процес... Архитектите имат същите проблеми, но при нас е по-лесно, тъй като звукът е много гъвкав, изплъзващ се във всички посоки и никой няма власт над него“⁸. Това е подсказаната мотивация и мисията, която е следвал композиторът Димитър Христов.

„Ще скоча в джаза“: **МИЛЧО ЛЕВИЕВ**

Мотото на Левиев е МУЗИКА ВИНАГИ ЩЕ ИМА...⁹ То е изписано пред залата в НБУ (506, 5-и етаж, 1. корпус), която носи името на маестрото. Какъв беше Милчо (познавам го професионално от университета)? Всеки знае неговата история – учи класическа композиция в Консерваторията при Панчо Владигеров. Пише първите си успешни композиции, започва да свири джаз във време, когато това е мръсна музика за социалистическа България. След това бяга зад граница... или, както той се изразява, „сменя си резиденцията“... Свири с едни от най-големите музиканти в САЩ. Пише филмова музика. Работи, работи... за да се издържа. Идва времето на 90-те години на XX век. Той се връща отново в родината и т.н.

Има много тълкувания за „ДЖАЗ“, но като че ли най-използваното е „СВОБОДА“ или „СВОБОДАТА ДА ИМПРОВИЗИРАШ“. Дали това е инспирирало Милчо Левиев да поеме по трудния път на емигранта? Защото далеч от родината няма „връзки“ и само собствените ти качества, талант и много късмет могат да помогнат да се наложиш. Вероятно копнежът към свободата е мотивацията на маестрото.

⁸ Отново от интервюто на Наталия Илиева.

⁹ Шушулова-Павлова, Милена. Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове. София, Нов български университет, 2022.

„Преди ми беше много лесно да пиша, защото знаех по-малко. Междувременно чух много неща. Но това не е въпрос на възраст, нито пък, както може би мислят някои, затова че работя в един водещ в музикално отношение град в Америка, какъвто е Лос Анжелис. Мисля, че при мен е въпрос на вътрешно развитие, подсилено и усложнено от факта, че все по-малко вярвам на писаната музика. Което не означава, че тя за мен няма стойност... Един хубав джазов продукт трябва да звучи като написана музика. ... Импровизацията в изкуството не е само в джаза. До края на по-миналия век са импровизирали и класическите музиканти. Лист и Шопен са импровизирали по тема, зададена от слушателите им на концерти.“¹⁰ [ЛЕВИЕВ 2004: 14] Колко хубаво го е казал – кратко, ясно.

„Каква е същността на музикалната композиция изобщо... и можем ли да я преценяваме от гледна точка на такъв външен белег като нотния запис, който е традиционен за цялата западна музика? Макар да е сравнително нов, записът на плоча също е начин за документиране на музика и кой може да каже, че е по-несъвършен? Напротив – това може да се каже за нотната система, която по много условен и несъвършен начин се опитва да предаде една музикална идея. Тя прилича на нещо като топографска карта с нейните условни знаци: това е път, онова – чешма и т.н. и при нотописа можем да говорим за означаването на някои основни неща: височина на тона, неговата продължителност и т.н., но това са елементарни величини. Затова, ако изхождаме от начина на документиране, няма да открием разлика между едната и другата музика, между така наречената класическа музикална композиция и джазовата. Разликата не е и в това, че в джаза се импровизира повече, защото се прави и в другата музика (включително и в най-строгата), да не говорим за онези по-нови средства, които разчитат до голяма степен на импровизацията – алеаторната музика, например.“ [ЛЕВИЕВ 2004: 14-15] **„Изтънченият слух произлиза от изтънчения дух,** ти трябва да притежаваш духовност, за да чуваш добре. Усещането на музиката не е нещо биологическо, то е в сърцето и духа си... **Мо-**

¹⁰ Левиев, Милчо. Живот в 33/16. Издателско ателие Аб (Анго Боянов). София. 2004. ISBN 954-737-437-0

царт е казал нещо, което мнозина смятат за глупост, но за мен той е прав. Попитали го: *Маестро, каква е целта на музиката?*, а той отвърнал: *Да доставя наслада на ухото*. На чие ухо обаче? Е, човек сам трябва да знае какво може и какво не може да възприеме ухото му, така че моето ухо получава наслада от едни звуци, твоето – вероятно от други. Затова трябва да правя нещо, което да радва твоя слух, но и моя. Ето това означава насладата на ухото, това трябва да прави артистът...“ [ЛЕВИЕВ 2004: 19]

„**Дебюси е казал**, че музиката е аритметиката на звуците, както геометрията е оптиката за ухото... Мога с месеци да разсъждавам върху това и да не го разбера, но усещам със сетивата си какво е имал предвид: *Притегателната сила на виртуозото е същото, което е циркът за тълпата, винаги има надежда, че нещо опасно ще се случи...* Обичам страстно музиката, затова се опитвам да я освободя от безплодните традиции, които я задушават. Музиката е свободно изливащо се изкуство, тя е изкуство на откритите пространства. (Дебюси)“ [ЛЕВИЕВ 2004: 20]

„**Иначе какъв е смисълът на музиката?** Композиторът разполага с 12-те тона, а изпълнителят (не приемам това понятие!) вече получава аранжирани тези 12 тона от Скарлати, от Шуман или от Джон Кейдж. Ако той се опита единствено да изсвири тези 12 тона, то днес, когато компютрите са толкова развити, какъв ще бъде смисълът на човешкото присъствие? Защо ми трябва да изобразя нещо и да го нарека изкуство? Аз, ако искам да го индикирам, ще постигна ни повече, ни по-малко топографски знак. Неслучайно изкуството се базира най-често на играта – на колорита в изобразителното изкуство, на звука в музиката, на формата, на линията и т.н. Неслучайно почти на всички езици думата „игра“ означава и „свирия“ – на английски (play), на френски (jouer), на немски (spielen), на руски (играть) и т.н. Само на български е малко по-различно... При слушане на музика не можеш да отделиш моментите на импровизация от моментите на аранжирмент. Ако действително е така, това е най-големият комплимент, който мога да получа, защото това е целта ми... Не че музиката трябва да бъде някаква хитрост и мистерия, но щом е игра, трябва да има и известна хитрост. Макар крайната цел да не е хитростта.“ [ЛЕВИЕВ 2004: 22-23]

„Джазът не може да се определи с една дума. Но след толкова години блъскане в тая музика мога да кажа вече с пълна осъзнатост, че това е музиката на века. И като всяко водещо изкуство е безкрайно комплицирано, за да се мъчим да го сложим в каквито и да е дефиниции и норми за него. Може би след 40 години терминът джаз въобще ще изчезне, но готина музика ще има винаги. Един пианист в ранната история на джаза – Джели Рол Мортън – е бил запитан какво е джаз, което е един доста несериозен въпрос... А той казал: **Всичко е джаз!**“ [ЛЕВИЕВ 2004: 64]

Тези няколко цитата на Милчо Левиев дават поне бегла представа за духа, мотивацията и вдъхновението, което е движило този неуморим музикант. Щастливи са тези, които имаха възможност да го чуят на живо...

Последният интервюиран от мен (март 2025) бе друг голям композитор и джазмен – **АНГЕЛ ЗАБЕРСКИ – син: НЯМА ФОРМУЛА ЗА УСПЕХ. УСПЕХЪТ Е НЕЩО ОТНОСИТЕЛНО!** По-долу са цитирани думи на Заберски, с които той характеризира своята същност като козпозитор и музикант.

„Няма часове в тая работа (свирането и композирането), в никакъв случай! Това не е математика. Свириш, колкото имаш нужда и колкото имаш потребност, в зависимост от това какво трябва да свършиш. Татко (Ангел Заберски – баща) е искал да бъда композитор и затова учих композиция. Но аз имах отношение и много добър слух. ... харесвах звука на големите оркестри, и то в забавната музика. ... Тембрите, които ги има в симфоничния оркестър, които са и в сериозната симфонична музика... Усещах една свобода, а и като пианист беше ми интересно да нямам ноти пред себе си. Учех си класиката, но ми беше скучно да свирия всеки път едно и също...”

„Свобода чувах и виждах в същите тези оркестри, които изпълняваха друг вид музика, друга хармония, нещо което ми е харесвало – джазовата хармония. И се увличах да слушам много джазовите оркестри (той пак е същият симфоничен оркестър), но не свири това, което съм слушал обикновено. Защото чувам едно такова богато съчетаване от звуци, от хармония, благородство...

пак съм слушал флейта, кларинет, обой, Брас¹¹... И тогава съм си казал: защо пък валдхорната я слагат към дървените инструменти? Като я слушам, те, в популярната музика и джаза, я слагат в медните – тромпети, тромбони и дава такъв прекрасен звук... Просто имах отношение към оркестровата голяма звучност. Оркестрово мислене. На мен не ми е интересно това. Искам голям... голям звук.“

„Изградил съм **мост на доверието с музикантите**, с които работя. Доказателство е и последният ми музикален проект. Когато го чух като готов продукт – като запис, когато го чух и изпълнен в залата на концерт... *На друго мирише това*, което аз съм написал. Колкото и да е сериозен... като качество... в същото време има и лек комерсиален елемент, който не е нахален, не е постоянен и радва хората.“

„Начинът, по който пиша музика – чисто стилово, това, по което се увеличавам – навява един сантимент и носталгия. Защото това са пиеси, музика, мелодия които са познати. Та дори и моите авторски композиции, в някаква степен им напомнят за нещо правено и преди... дори и не толкова отдавна.“

„Мелодията се загуби в днешно време поради причини... Всеки един автор иска да бъде оригинален. Ама може ли да бъде оригинален? И търсенето, защото това пък ни е заложено в природата, в космическата ни природа – човек да търси, да се развива – за мен е много опасно. Много трудно се създава мелодия. А всеки иска да създаде, иска да бъде оригинален. Трябва да си някакъв гений... сигурно като Моцарт... като големите... А в днешно време такива няма, защото съвремението не го позволява. Изкуството върви в една друго посока. Талант е да можеш да създаваш мелодия! Талант! Вземи например един Енио Мориконе – съвременен композитор.“

„Аз не сядам да композирам нещо и да кажа – сега ще пиша това. Сядам на пианото и просто свиря – но си представям нещо в главата, което съм чул. Не казвам, че ще открадна мелодията, но си представям... този звук и почвам да пробвам – искам да прилича на

¹¹ Брас състав – вид джаз духов оркестър
https://www.angelzaberski.com/bg/band_info.html

това, искам да прилича на онова. Така се получиха някои от мелодиите – по интересен начин – и аз бях щастлив!“

„Когато почвам да пиша, освен че пиша на ръка, ползвам и компютъра. Само за сравнение. Не съм против технологиите. Виждам колко е полезно да можеш да напишеш нещо и с някакъв примерен не-лош звук да го чуеш... Помага, помага. Иначе да, музиката е в главата – представяш си я... Знам как звучи обоя, но е друго като си го пуснеш примерно да го чуеш. Много помага технологията...“

„Как става това – толкова филми, толкова композиции, концерти... **Как става това?** С МНОГО, МНОГО РАБОТА – КЪРТОВСКА РАБОТА! Изстрадал съм всяка една от пиесите си музикално. Постигнах някаква сепмплост – простота, яснота... Да си свършил нещо огромно и да се е получило е чудесно. Приключва една одисея, един период в творчеството ти. Едно музикално изживяване, преживяване...“

„Публиката е най-големият критик! Нямам нужда от количество публика – имам нужда от качествена публика.

„За джаза... намерих в този жанр начин да се изразявам, начин, който аз искам и ми доставя удоволствие. Какво е джаз... нещо свършено, което не мога да го опиша с думи. **Джазът е...** бих го нарекъл **един международен език**. В джаза: ние сме свирачи – свирим дадена мелодия, но няма правила и закони. Ние пак интерпретираме някаква мелодия, която обаче... няма закони в нея... Някой да е казал точно как да се изпълнява... Пак има темпото в нея, разбира се и... има някаква стиловост – самба, боса нова, фънк, и т.н. Имам пълна свобода! И никой няма да ме съди. В джаза има демократичност! Много еретично звучи, но смятам, че сериозните музиканти (класическите музиканти) пропускат много от красивата музика, когато са обременени с други неща, за които трябва да мислят, сковани от класическите правила. Да пиша музика, която е за Биг-бенд (което не е институция – ти не си някъде на работа) не е лесно.“

„Инвенцията е много хубаво качество. Тя е въображението на дадения музикант. Инвенцията е неговото въображаемо мислене – докъде ще те доведе то, накъде ще отидеш – какво си представяш в момента, какво искаш да излезе изпод пръстите ти, независимо

на какъв инструмент свириш. Законите на класическата музика аз лично ги прилагам в джазовата музика – когато искам да не свира *чопи-чопи* (разпокъсано, от английски жаргон). Тук много ми е помогнало свиренето на Бах. И от тази гледна точка – да! Бах трябва да се свири – помага, за всичко. И когато импровизирам, да речем, балада, използвам тази техника... и мога да си движа ръцете – независимо една от друга т.е. полифонично! Да използвам пръстите, като при Бах, и на дясната, и на лявата ръка. Хубаво е, когато всичко е навързано и има едно плавно движение между ръцете, но аз не мисля в момента за това – за ръцете – защото те така са научени. Мисля само за музиката в мен, т.е. ръцете ми са автоматизирани (научени на това), т.е. за красотата на самата музика, от звуците, които излизат от инструмента. Говорейки за хармонията, освен за мелодията, хармонията е много, много важно нещо! Аз съм хармонично устроен музикант. Искам да живея в хармония със себе си и такава хармония търся и в музиката. Тоест широтата, една особена широта. Тя е... Искам да бъде богата, така да го усещам и да ми доставя голямо удоволствие. Това е моят критерий, моят начин за разбиране на музиката.“

„За израза: **времената са били други...** моят баща казваше – ВРЕМЕНАТА СА ЕДНИ И СЪЩИ! Какво е бъдещето на музиката: Музика винаги ще има! В днешно време, във времето, в което живеем ние, тя се превръща във визуално изкуство. Има много пренасяне...“ Оказва се, че във всички времена има едни и същи закони и инспирации. Нека завърша с посланието на Заберски: „Не надскачам себе си... но и не подценявам себе си. Смятам, че съм си точно на мястото! И това ме крепи здраво стъпил на краката си, уверен в себе си, в занаята си!“

Следващите композитори, които ще бъдат включени в това изследване са наши съвременници, които са изпълнявани и у нас и зад граница. Най-важното е, че са продуктивни и прославят българската композиторска школа.

Първо ще коментирам **ГЕОРГИ АРНАУДОВ**. Маже би затова, че той едновременно пише музика, но и обича да пише текстове. Той е добър разказвач и в партитурата (т.е. на музикални истории),

но и на белия лист. Неговите човешки истории са вълнуващи и разказани със звуци, но и с букви. А дали това не е идентичност на изказа? Самият Арнаудов казва: ВСИЧКО, КОЕТО СЪТВОРЯВАМ Е В НЯКАКЪВ СМИСЪЛ ПОЕЗИЯ. АЗ СЪМ АБСОЛЮТНО УБЕДЕН В ТЕСНИТЕ И МНОГО СЛОЖНИ ВРЪЗКИ МЕЖДУ ВСИЧКИ ИЗКУСТВА. РАБОТАТА С ВСЕКИ ЕДИН ПЕВЕЦ ИЛИ ИНСТРУМЕНТАЛИСТ, КОЙТО ИЗПЪЛНЯВА МОЯ МУЗИКА, Е ПОДОБНА НА ЛЮБОВТА¹². Дали това дава вече някаква представа за личността на Арнаудов. Той е интересен творец. Чете много, изключително чувствителен, сензитивен, вътрешно емоционален, притеснителен, човечен... Всичко това е отразено и в музиката му. Той е съвременен поет с музикални изразни средства. „Живеейки в една епоха на ускорено и изключително разширено развитие на технологиите ние, авторите на музика, попадаме в една постоянно променлива и постоянно непривична среда. ... Но заедно с това ... актът на мислене на музиката не се е променил кой знае колко днес. Ние сме подвластни на музикалните технологии, които са навсякъде около нас, обгръщат ни със своята безпределност, направляват нашите мисли, чувства, разбирания и действия и видеоизменят най-безапелационно основни категории в музиката.“

„Аз прозирам винаги тези две основни съ-отнасяния към технологиите. Първичен страх или безпределен възторг. Страх и възторг, породени от безкрайните възможности на множеството технологични приспособления. Но в нито един от случаите, поне не по някакъв категоричен начин, аз не съзрях никакво глобално и визионерско виждане от типа на това на Бах например. В епохата на бурното развитие на Бароковите инструменти именно той въвежда активно в своята музика техниката на модулацията, а оттам става и един от основните идеолози на промяната на структурата и изработката на редица музикални механизми. Новата Бахова орнаментация, въвеждането в оркестъра на непривични за времето си инструменти и даването на солистични функции на континуо-инструментите са също едни от най-радикалните ходо-

¹² Шушулова-Павлова, Милена. Послания за музиката – Интервюта и избрани текстове. София, Нов български университет, 2022.

ве в музиката които той „изобретява“. Може би следващият голям стратег е Бетховен.“

„Това са личности, които откриват и прокарват нови начини на мислене, нови стратегии в творческата работа на композитора. Нещо, което са правили преди това в своите области Леонардо да Винчи, Микеланджело или Шекспир. Е, в един глобален план светът на музиката все още няма такава монолитна фигура, която да се вплете в новия музикално-технологичен контекст и да започне да го видоизменя.“

Арнауудов е правил музика за игрални и документални филми, някои от тях са за британския канал Viasat History, работил е с десетки български театрални режисьори в сферата на танцовия театър, но и едновременно с това, при това като основно занимание, той пише музика в един традиционен музикален контекст. Този на класическата вокална и инструментална музика. „Намирам лично за себе си цялото това многогодишно потапяне в различни музикални контексти и културни среди за невероятен шанс и извор на вдъхновение. Вдъхновение, което впрочем е резултат на многобройни *лутания* в различни контексти, по време на мои пребивавания на най-различни места по света – в Персия, Китай, Италия, Мексико или Латинска Америка, в антични храмове, по дворове и малки улички на старинни градове, места, в които понякога заснемам с фотоапарат причудливи обекти, а понякога записвам и звука на града или шума на различните сезони. Това са също така и *лутания* по книжарници или библиотеки, по галерии и пинакотеки, места, в които се ровя из стари книги или ако ми се отдаде шанса и различни ръкописи.“

„Мога да определя две основни неща, които ме подтикват към говоренето и писането за музика. От една страна, това са позициите ми на творец, които неотклонно водят към множество коментари по отношение на развитието на музикалния и културния живот у нас и по света. Моето пребиваване в различни културни среди ми е дало невероятния шанс да наблюдавам различни ситуации – на развитие или застой, на упадък или на възход. **Културният живот е изключително динамичен и той ни поставя в една постоянна мисловна неопределеност.** Нерядко колеги са ме питали защо

в различни текстове давам различни отговори на сами по себе си идентични въпроси. Ами при такава непрекъснато изменяща се действителност отговорите винаги следва да бъдат различни.“

„Всичко, което сътворявам, е в някакъв смисъл поезия. Използвам този термин най-вече и като рефлексия към Аристотеловото понятие от неговата „Поетика“ – Περὶ ποιητικῆς, което е производно на ποιησις – от глагола ποιέω – правене, създаване. От него произлиза и понятието ποιητής, което в античното мислене е означавало не само поет, а преди всичко творец, създател, съчинител на поема/музика, автор. А оттам и прилагателното ποιητικός – творчески, плодovit, продуктивен, изобретателен, способен. Последното е може би изключително важно и аз приемам като особено важна *способността* за правене на *връзки* както вътре в системата [на музиката], така и с други изкуства или човешки дейности. Почти във всяка една творба, която съм написал, има поетичен текст. Даже и в чисто инструменталните. **Още от малък бях запленил от идеята за вплетените поетични текстове в сонатите на Бетховен. Прилагам винаги този подход и той е изключително благодатен.** Това създава невероятен живот в музикалната творба. **Всички тези свободни жестове на словото създават една невероятна ритмична картина.** Понякога, пишейки музика, по-скоро се усещам, че като че ли рисувам звуци като художник, нанасящ бавно, при това без всякаква последователност, отделните штрихи, нюанси и образи. В последно време в много творби като организиращ фактор ми помагат поетични текстове на Лорка, Микеланджело или Шекспир. При това не толкова като конкретен поетичен образ или „разказ“, а по-скоро като конкретен текст, който звучи в съзнанието ми и подрежда и организира всяка отделна линия, штрих, нюанс и най-вече цялостната форма. В една от частите на *Вратите на съня* например зад една от вратите, които слушателят отваря, е закодиран текстът на един от последните сонети на Федерико Гарсия Лорка, а заглавията на трите части на творбата са взети от няколко негови сонета. Такъв един подход на мислене предполага към вплитането в композирането на музика на различни реторични похвати и това винаги ме е спасявало от клишираната скука...” Според Арнаудов музикалният език е сложно структурирана система на кому-

никация. В един по-широк смисъл музикалният език може да бъде приет като метод на комуникация, който включва използването на цялата сложна система от отношения между звуковите събития и организацията на тяхното логическо протичане. „Създаването на отделното звуково събитие по своята същност представлява едно сложно обработване на звуковия материал и работа по изграждане на неговата текстура. Нещо повече, наред с това *обработване* на звуковите събития и *организирането* на тяхното протичане композиторът се занимава и с различните съотнасяния по отношение на денотацията и конотацията на звуковия материал. Нещо, което всъщност не се случва последователно и *не може* да бъде подчинено на каквато и да била система от правила, които да бъдат следвани за постигането на краен резултат – тоест на установяването на, да го наречем условно, „творчески алгоритъм“. Всичко се движи и работи като че ли в един вихър от звуци, който се организира постепенно в едно *самопораждащо се* логическо протичане на звукови събития, образуващи множеството от всички звукови точки на корпуса на творбата. **Нека си представим творбата – при това съвсем условно – като едно кълбо, което създава образи, чието въздействие върху аудиторията води до тази вече коментирана от мен трансформираща комуникация.**“ Според Арнаудов всяко едно стъпало е изключително трудно при сътворяването на една творба, независимо какъде е насочена..

РАЙНЕР БИШОФ (Rainer Bischof) от Австрия

ЗА ИЗКУСТВОТО И ЗА МУЗИКАТА. МУЗИКАТА ЗАЕМА ОСОБЕНО МЯСТО В ЧОВЕШКОТО ПРОСТРАНСТВО... КОЛКОТО ПО-СВОБОДНА Е СТРОГОСТТА НА ФАНТАЗИЯТА, ТОЛКОВА ПО-СТРОГА Е СВОБОДАТА НА РАЗУМА¹³

Райнер Бишоф е доктор хонорис кауза на Нов български университет. Той вече многократно посещава НБУ и изнася лекции пред студенти и докторанти. Живее във Виена, композира. Западен защитник на класическата модерна инструментална музика. Мениджър на Виенската филхармония дълги години. Интересна

¹³ Бишоф, Райнер. *За европейския дух*. Издателство „Д-р Иван Богоров“, София, 2010.

личност, сладкодумен, емоционален – той изиграва своите лекции и впечатлява слушателите си. Но Бишоф е и един сериозен философ – който прави непрекъснати опити да обедини музика и философия и да намери правилния смисъл на музиката в този объркан и безценностен днешен свят. **„Аз ползвам думата „композирам“ като понятие за дейност, която произвежда изкуство и която придава образ, форма на „поезията“... издигане на открояващото се от практиката понятие „техне“.** Това се извършва в смисъла на трансцендиране на изкуството, а именно чрез онази поезия, която представлява преминалата през духа човешка дейност. [БИШОФ 2010: 97]

„Композирането е духовно звучащ сблъсък на човека с неговия свят. Ударението лежи върху неговия свят, защото той не го имитира в смисъла на средновековното *ars imitatur naturam*, произлязло от идеята за реда и аристотелизма, а го създава за себе си и – поне така се надява – за другите. Верди го е формулирал много сполучливо, казвайки че създаването на творческата действителност трябва да се оцени много по-високо от имитирането на природата. В това отношение всяка творческа дейност традиционно се разглежда в паралела *deus artifex – homo artifex*. Всяко напомняне за самостоятелната човешка дейност на *homo artifex* в смисъла на поезиса ми изглежда крайно необходимо. Тази дейност включва скромност и смирение пред създаденото и постигнатото преди нас и същевременно самочувствие, увереност, че творецът е способен да обхване света и съществуването в звуци и да изрази нещо с тях. ... Ако не е налице творчески дух и мотивация на композитора да съобщава нещо с музиката си, да покаже своето Аз, масите от звуци *ала Малер* и изписаните ноти *ала Веберн* остават празни. И Веберн, и Малер, за да останем при тези двамата гиганти, изпълват тоновете със своя вътрешен живот, дори повече: вдъхват живот и това се усеща в звученето. Музиката им е съединена в любов с всичко живо, защото сами са създали този живот. Тук се обединяват етиката и естетиката – даже автономният творец от най-ново време не е освободен от морала. Не са настъпили промени в Кантовото символно съдържание на красивото в нравственото (§ 59, Критика на способността за съждение): ако красивите изкуства не

влязат в далечна или близка връзка с морални идеи, като сами по себе си предизвикват добро отношение, това ще е краят им. Те ще служат само за забавление и ще са толкова по-необходими, колкото повече ги използваме, за да прогоним недоволството на душата от самите себе си, което ни кара да се чувстваме още по-безполезни и недоволни от себе си.“¹⁴ ... Към истинската интелектуалност винаги се поставя изискване да бъде чиста хуманност. ... Нужна е смелост да композираш, без да лъжеш: в този риск ползата и вредата са така тясно свързани, че наистина е загадка защо продължаваме да го правим. Тук обаче започва ново пространство, което стои над естетическото: пространството на морала. Едно е сигурно: човек трябва да го прави, защото, както казва Ингеборг Бахман: „Ние се нуждаем от музика. Заплашва ни призракът на безшумния свят.“¹⁵ [БИШОФ 2010: 104-105]

„Като заключение ще се осмеля да дефинирам значението на диалектиката между изкуство и философия за моите композиции. Смяя на кажа, че философията се разтваря в строгостта на разума, а изкуството се появява в свободата на фантазията, при което строгостта и свободата се обуславят взаимно. В крайна сметка за мен важи следното: колкото по свободна е строгостта на фантазията, толкова по-строга е свободата на разума. Също и в изкуството.“ [БИШОФ 2010: 127]

Ако се опитаме да направим системен преглед на отношението между езика и музиката, се получават следните принципи и основополагащи точки, според Бишоф:

1. Музиката като език: тук питаме за фундаментално-философския корен на музиката и езика и изследваме отношението между език, дух и музика. Необходимо е фундаментално философско изследване, за да се разбере какво всъщност представлява музиката в хуманитарното пространство. Има ли неезикова музика, или по-конкретно: е ли музиката толкова независима от езика, че бихме могли да я обозначим като нещо, което няма нищо общо с езика; или музиката е винаги език, защото тя иначе би била недос-

¹⁴ Имануел Кант. Критика на способността за съждение.

¹⁵ Ингеборг Бахман. Чудната музика.

тъпна за човека? Едва когато вникнем във фундаменталните проблеми на това съотношение, ще бъде възможно да се насочим към философското изследване на втория комплекс.

2. Музика и език: тази част ще бъде размисъл върху специфичното отношение между музиката и особения език. По какъв начин се обуславят взаимно музикалните форми и особеният език? И още един много специален въпрос: е ли особеният език разширяване на музикалните изразни възможности? Тук се разглежда принципно отношението между дума и тон.

3. Музика чрез език: проблемът за вербализацията на музиката.

Според една китайска поговорка не музиката идва от тоновете, а тоновете идват от музиката. „В безкрайното разнообразие от шумове и звуци в природата музикалният тон липсва. Няма път нито от песента на славея към мелодията, нито от лаенето на чакала към музикалната фраза.“¹⁶ От тази гледна точка можем да обосновем специфично хуманното в музиката: тя не е просто звучене в смисъла на поредица от звуци, която сама се характеризира звуково, например в темперирания строй на тоналностите, а е **духовно предаване на език, дейност на логоса в духовно звучаща област, която наричаме музика**. Смисълът на музиката, а оттам и хуманната претенция на музикалния език и музикалната изразност, т нар. **комуникация в най-широк смисъл**, се намират под знака на предпоставения смисъл и звучащо битие. Тази основна проблематика в музиката откриваме като диалектическо отношение в паралел с диалектиката на духовното в езика.“ [БИШОФ 2010: 91] Това може да смятаме за естествено заключение на Бишоф по отношение на мисленето му за музиката като философ и композитор.

Естествено, трябва да се обърне и внимание на новите композиторски тенденции...

СИМО ЛАЗАРОВ – композитор, но и инженер. Неговите думи **ЧОВЕКЪТ ЗАТВОРИ ЗВУЦИТЕ В МАШИНИ. ЧОВЕКЪТ ПОДРЕДИ ЗВУЦИТЕ И ГИ ПРОГРАМИРА КАТО ИНЖЕНЕР, ЗА**

¹⁶ Виктор Цукеркандл. За музикалното мислене. (Viktor Zuckerkandl 1896, Vienna – 1965, Locarno)

ДА ГИ ОСВОБОДИ СЛЕД ТОВА КАТО АРТИСТ НА ДУХА И МУЗИКАНТ, СЧУПИЛ ЗЕМНИТЕ ГРАНИЦИ¹⁷ са основа на неговата инспирация за творчество. „Стремя се чрез електрониката и компютърното музициране моята музика да бъде достъпна до слушателя. Да се доближи максимум до всеки човек в залата! Да чувствам реакцията на публиката близка до моето усещане за въздействие! Да виждам сълзи в очите и възгласите на одобрение. ... Не само периода на усъвършенстване на електронните инструменти и софтуера за тях беше достатъчен аргумент да може днес електрониката да стане неразривна част от ежедневно звучащата музикалната звукова картина. Човекът „узря“ за възприемане на тази звукова среда. Критериите се промениха, слуха стана по-чувствителен, благодарение на новите технологии. Слуховете ни рецептори свикнаха с новите условия за възприемане на звука.“

„Музиката като психофизиологично явление в същността си е усещане и като част от изкуството също отразява разнообразието и многостранността на електронната ера, в която живеем – ера на синтез, на сливане, на сближаване, на кръстосване и смесване на музикални стилове. В този период на необикновени изменения, развитие настъпи и в изпълнителските способности и прийоми, и в изразните средства. Качествено нови изразни средства се предоставиха от апаратурата за синтез на звук.“

„Чрез компютъра композиторът изпълнител създава нов звук, организира звуците в композиция. Изгражда композицията на принципите и правилата на теорията на музиката в жанрово и стилово отношение. Режира звуково цялостната звукова картина. Прави партитурен запис. Композиторът може да чуе как приблизително ще прозвучи неговото ново произведение изпълнено от МИДИ или семплирания оркестър (семпъл – записан предварително звук на акустичен инструмент или инструменти). **„Човекът оркестър“ – в това се състои „мистерията“ на компютърното композиране и музициране.** Един творец прави всичко. Трябват много познания и в музикалната, и в технологичната област. Без

¹⁷ Цитираните думи на Симо Лазаров също са от интервю, поместено в книгата на Шушулова-Павлова, *Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове*. София, Нов български университет, 2022.

музикалният фундамент гореизброените дейности олекват и висят в пространството. Трябва непрестанно учене! Това вече не е мистерия, а организация на подходите за овладяване на нови технологии и съвременни изисквания за саунд (саунд е специфична дефиниция за реализиран звук за определени жанрове и стилове).“

„Това, че музиката, писана от мен, е електронна и синтетична, не изключва факта, че аз се придържам към принципите и контекстите на класическата инструментална музика. ... Многообразието на композиционните интереси позволява максимално разгръщане на звуковата партитура и провокира редица нови идеи и решения. Всички звукови идеи могат да бъдат вече реализирани до предела на желанието на композитора на електронна и компютърна музика с всеотдаен дух, компетентност и креативно съпричастие! И със сигурност – **наличие на послание!** То е неразривно свързано с необходимостта да бъдеш разбран! ... **А нима това не е и най-великото послание към хората – да накараш слушателите и зрителите да усетят динамичните промени, да съумееш да ги претвориш в музика, да издигнеш своята духовна култура до пиедестала на всемирното и да го дадеш на хората.**“

„Личните ми послания към слушателите и зрителите? Да повярваме на непобедимия човешки дух, който витае у всички нас, и на величието на природата, възвисяването на човешките идеали, необхватността на нашето съзнание за музикално пресъздадени с традиционни и съвременни изразни средства, чрез които се пренасяме във Вселената на асоциациите, потапяме се в атмосферата на имажинерните представи и се издигаме на пиедестала на човешката доброта. ... **Музиката съществува сред спирали и кръговрати и за да ги опознаваш, е необходимо да разпознаваш голямото в малкото, конкретното в неговата абстракция и своето място сред тях.** Литературата разказва истории. Живописиста рисува пейзажи и багри на отминали векове. Но само **музиката изпява душата на времето и неговите хора.** Сънува гласовете на Космоса и звездите, за да ги запише, изсвири и изпее с въображение. **Строгост и виртуозно освобождаване на енергия и чувства. Това е музиката!**“ Силни думи казва Симо Лазаров, които могат да са лице на неговата духовна същност като творец и композитор.

СТЕФАН ДРАГОСТИНОВ – ЕДНО ОТ ИЗКОННИТЕ ПРАВА НА ИЗКУСТВОТО: ДА ОБШАРВА – ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЕ.¹⁸ Според композитора творческите метаморфози в разнolikите търсения на един композитор са много интересна тема, но той се въздържа да прави генерални обобщения, защото смята това за „определено индивидуална, творческо-емоционална, философско-естетическа, духовна, морална територия“. Композиторът Стефан **„четеш текста; схващаш подтекста; и търсиш претекста да му дириш контекста“**. „Аз като композитор с поглед назад към всичките ми творчески криволичения се въздържа да свържа в обща „пресечна точка“, разнопосочните „кози пътеки“, по които съм щъкал. Впрочем пресечната точка е самият автор. ... **Хибридноста не е направление в музиката. – Поемам отговорност за изреченото. – И вероятно няма да бъде никога. Тя е по-скоро интересно творческо Отклонение!** И според мен единствено важен е крайният творчески резултат.“

За него музиката има дълбоко „вътрешно осмислено движение“ на многопосочност в пространството (политемпия)“. **„Взирането на човека чрез изкуството в политемпичния свят съществува още от време онó. ... Моята музика е моята гражданска позиция.“** Такъв е Стефан Драгостинов – ясен, точен, откровен – и в музиката си, и в диалога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музиката е велико изкуство. Няма живот без музика. Навсякъде тя ни обгръща, допълва, досажда, пречи или помага, разстройва или напътства, вдъхновява или тормози... Но винаги ни привлича, подкупва, примамава, пронизва, превзема. Аудиторията е любопитствала как точно се прави музика. Заливат ни с информация, в която е загатнато нещо пикантно, но рядко имаме възможност да надникнем отвъд любопитните факти. Да бъдем част от творческия процес на големия музикант – там, където се ражда **ГОЛЯМОТО ИЗКУСТВО**, е много вълнуващо. Да присъстваме, да

¹⁸ Текстове с изказвания на Драгостинов също са от книгата на Шушулова-Павлова *Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове*. София, Нов български университет, 2022.

усетим мотивите и търсенията, музикалната мисловност на тези, които още приживе са станали част от високата култура не само на България, но и на света, е идеята на този кратък текст. Инструментална музика се променя през вековете заедно с нейния контекст в най-широкия смисъл на това понятие. Често у композиторът се преплитат два свята – на музиката и на словото (среща на музиката със словото). Показана е тяхната гледна точка към начина, по който разбират смисъла на своето творчество, същността на тяхната музикална интерпретация, тяхното преживяване. Дали защото са гранични с гения, или заради своята скрита в текстовете чувствителност и дълбочина, те показват една безкрайност в значението и смисъла на музиката.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- БИШОФ, Райнер, 2010. *За европейския дух: Мисли за човека и изкуството*. София: Д-р Иван Богоров. ISBN 978-954-316-088-4. [BISHOF, Rayner, 2010. *Za evropeyskia duh: Misli za choveka i izkustvoto*. Sofia: D-r Ivan Bogorov. ISBN 978-954-316-088-4.]
- ГАДЖЕВ, Владимир и Милчо ЛЕВИЕВ, 2019. *Артистът не е самотен остров*. София: Колибри. ISBN 978-619-0-0414-5. [GADZHEV, Vladimir i Milcho LEVIEV, 2019. *Artistat ne e samoten ostrov*. Sofia: Kolibri. ISBN 978-619-0-0414-5.]
- ЛЕВИЕВ, Милчо, 2004. *Живот в 33/16*. София: Издателско ателие Аб. ISBN 954-737-437-0. [LEVIEV, Milcho, 2004. *Zhivot v 33/16*. Sofia: Izdatelsko atelie Ab. ISBN 954-737-437-0.]
- ХРИСТОВ, Димитър, 2009. *Фундаментални предпоставки в композиторското въображение: Към ситуацията в началото на XXI век*. София: Музикално общество Васил Стефанов. ISBN 978-954-942-508-6. [HRISTOV, Dimitar, 2009. *Fundamentalni predpostavki v kompozitorskoto vaobrazhenie: Kam situatsiyata v nachaloto na XXI vek*. Sofia: Muzikalno obshtestvo Vasil Stefanov. ISBN 978-954-942-508-6.]
- ШУШУЛОВА-ПАВЛОВА, Милена, 2022. *Послания за музиката: Интервюта и избрани текстове*. София: Нов български университет. ISBN 978-619-233-220-4. [SHUSHULOVA-PAVLOVA, Milena, 2022. *Poslania za muzikata: Intervyuta i izbrani tekstove*. Sofia: Nov balgarski universitet. ISBN 978-619-233-220-4.]

ЛЕГИТИМИРАНЕ НА РОК КУЛТУРАТА В БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА СРЕДА ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА 70-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

НЕЛИ МАРИНКОВА¹

THE LEGITIMISATION OF ROCK CULTURE IN THE BULGARIAN MUSIC SCENE DURING THE EARLY 1970S

NELI MARINCOVA²

Резюме: В доклада се разглежда създаването на Младежкия конкурс за забавна песен като културна институция на българския рок в последващите две десетилетия. Изследват се: стилистиката, звуковата среда и вокално-интонационната естетика на водещи за периода формации. Анализират се произведения, удостоверяващи стилистичните специфики в направлението. Изясняват се процесите и музикалното развитие на БГ рок изкуството за първата половина на десетилетието и мястото му на световната карта.

Ключови думи: български рок, културна институция, стилистични специфики

¹ Д-р Нели Маринкова е главен асистент в департамент „Музика“ на Нов български университет. E-mail: n.marincova@abv.bg

² Dr. Neli Marincova is a senior assistant professor in the Department of Music at the New Bulgarian University. E-mail: n.marincova@abv.bg

Abstract: The report examines the establishment of the “Youth Contest for Entertainment Songs” as a cultural institution of Bulgarian rock over the following two decades. The study examines the stylistics, soundscape, and vocal-intonational aesthetics of the leading bands of the period. The analysis encompasses works that exhibit the genre’s stylistic characteristics. The article elucidates the processes and musical development of Bulgarian rock music during the early years of the decade, whilst concomitantly situating this musical genre on the global music scene.

Keywords: Bulgarian rock, cultural institution, stylistic specifics.

В началото 70-те години на XX век в гр. София врати отваря нов национален форум – Младежки конкурс за забавна песен. Създаден като непретенциозно начинание, фестивалът се превръща в културната институция, която почти две десетилетия е и най-голямата рок сцена у нас. До този момент през 60-те години рокът от квартално изкуство постепенно се обособява в направление, а младежкият конкурс официално го легитимира като стилистика в българската музикална среда.

За появата на формата има няколко причини.

Първата е свързана с т.нар. самодейни фестивали, които в края на 60-те години започват да се умножават. Процесът е пряк отговор на държавната политика, поощряваща самодейността във всички аспекти на културата. От една страна, това дава възможност за проверка на естетиката, на музикантите смятани за „аматьори“, а от друга, пряко повлиява интереса към рок направлението. От ежегодно провежданите фестивали за самодейци най-известен по онова време е „Китариада“ от 1972 г., организиран в Баня, т.е. две години след първото издание на младежкия конкурс.

Втората причина за учредяването на националния форум е културната директива, свързана с повишаване нивото на забавния жанр и качването му на професионалната сцена. В този етап рок музиката се смята за допълнение на естрадното изкуство, а обобщено се възприема като забавна музика. Именно тази трактовка дава

възможност рок музикантите да бъдат официално легитимирани.

Третата е свързана с постепенното създаване на рок фестивали в източния блок, което респективно прави възможно реализиране на подобен и у нас.

В тези условия инициативата за създаване на младежки формат поема Панайот Славчев – „композитор, аранжор, пианист“³, създател на формация „Метроном“. Основен приоритет на конкурса е „подкрепа на групи и автори, които трудно намират достъп до останалите подиуми“ [ГАДЖЕВ 2011: 100]. С цел да предотврати възможно противопоставяне от страна на институциите, Славчев включва в предварителната комисия и журито „най-именитите представители на жанра, повечето от които са и на ключови“ [ГАДЖЕВ 2011: 100] позиции. Така през 1970 г. в първото издание победители са групата „Славини“ с песента „Акварел“ на Веселин Кисъов, който е член на „Щурците“ през 60-те години. Успехът поощрява гилдията и форумът постепенно се превръща в един от най-значимите за популярното изкуство. Йордан Рупчев го определя като „единствената публична алтернатива на официалните канали за разпространение на рок и поп музиката в страната през 70-те и 80-те години“.

Друг изразител на рок направиленето в началото на десетилетието е „Балкантон“. Компанията издава самостоятелни малки плочи на някои от групите, както и сборни компилации с песни на различни формации. Всъщност те са основните звукови носители, удостоверяващи творчеството и музикалната им стилистика.

С цел изясняване процесите, стилистичните особености и саундовата специфика в направиленето ще бъдат анализирани произведения на най-активните представители на гилдията в периода.

„Щурците“ продължават да се утвърждават и „Балкантон“ издава продукцията им: *Г'т а тап*, „Посвещение“, „Ще срещнем нашата мечта“, „Ние, стопаните“, „Малка песен“ и др.

Песента *Г'т а тап* (музика и текст Иван Стайков) е английски рок като стилистика. Във формата следват: интродукция, двоен куплет, като на втория влизат ударните, бридж, рефрен и единичен куплет, с който завършва песента. Тя е британска баладичност като

³ <https://ubc-bg.com/панайот-славчев/>

съдържание и звукова картина. Впечатляващо е, че кантото е поднесено на английски език.

„Посвещение“ (музика Юри Ступел, текст Димитър Методиев) е с класическа хармоничност, съчетана със силно ритмизиран бийт. Ритмусът и органът могат да се типизират в навлизащата хард рок специфика. Творбата започва с припев, който е и лайтмотива, поднесен сричково с вокал, преминаващ в многоглас. Следват куплет и рефрен, в който градиращо се включва китарата. Съвсем противоположен като настроение е бриджът, явяващ се точно като лирично отклонение. Отново се редуват куплет и припев, в чиято първа част мелодията е поднесена само върху ударните, а във втората – върху целия ритмус. В края на песента сричковият дял е вариативно разгърнат.

„Ще срещнем нашата мечта“ (музика и текст Кирил Маричков) е с хардрок насоченост. Тук интродукцията е кратка и е решена в многоглас. Във формата липсва яркият припев, който е доминиращо характерен за българската рок музика. В песента след всеки от трите куплета съществува бавна част, която е абсолютно контрастна. Тя е отделена с интро от втория, а явяваща се след него, подготвя влизането на солото, завършващо с вокали и китарни отсвири, които си кореспондират. В творбата се налага познатата бийт динамичност с редуване или наслагване на инструменти и вокали. По този начин са решени и куплетите. Първият е семпъл, във втория фразите са допълвани от отсвири на китара, в третият към мелодията се прибавят отпивания и отсвири. Произведението завършва с бавната част, поднесена във вариативност между вокалната линия и китарата.

„Ние, стопаните“ (музика Иван Стайков, текст Богомил Гудев) е симбиозен продукт с куплет и припев, с изразена естрадна естетика. В рефрена е заложено на многократното повторение на една фраза почти без вариативност, с идентичен текст. За разлика от кантото, солото и китарните отсвири са подчертано с британска рок обусловеност. Песента, както и някои от другите произведения от този период, завършва с китарно соло.

От разгледания материал се налага изводът, че „Щурците“ епизодично започват да използват електронно пиано при реали-

зиране на аранжимента и изпълнението. Това е в съответствие с модерния за периода рок саунд. Другото налагащо се заключение е промяната в репертоарната стилистика. За разлика от 60-те години, през които идентификационният етно модел има превес като количествено съдържание в песните им, в първата половина на 70-те години рок стилистиката с цялата си определеност от похвати, саунд и мелодична изразност е по-осезаема в музицирането им.

Други представители на направлението са „Везни“. Те са „от първото поколение български рок групи, групата е създадена през 1965 г.“⁴ Някои от членовете ѝ са доайените на електронната музика в България – Симо Лазаров и Илия Фортунов. Въпреки че съществуват като формация от миналото десетилетие, те се налагат в музикалното пространство с малката си плоча „Везни 73“ издадена през 1973 г. По това време в групата са: Илия Фортунов – китара, Симо Лазаров – клавишни, Огнян Цветков – бас, Драгомир Драгов – ударни и Серафим Серафимов – вокал. Музикантите са първите изпълнители на прогресив и арт рок у нас.

Доказателство в тази посока е песента „Весела песничка за София“ – музика Димитър Вълчев, текст Найден Вълчев. Произведението започва в британски стил. Куплетът е изграден в две равноделни части. Инструментален дял отвежда към рефрена, чиято вокална линия завършва в двуглас, преминаващ към китарното соло. Вторият куплет е отделен с инструментала от рефрена, който след двуглас преминава в началния вариант на интро – с акцентирани широки триоли.

„Срещнах момиче“ (музика Александър Йосифов, текст Богомил Гудев) е израз на преплитането на прогресив рок с адаптирана народна песенност. Интродукцията е с британска рок насоченост, близка до тази на *Led Zeppelin* – с характерен бас и ударни. Канто-то, изцяло в неравноделен метрум, е вместиено в равноделен размер. В инструменталната част носещият елемент са басът и барабаните, към които е прибавен и брас. Песента завършва с канто в повторение.

Инструменталът „Акварел“ (музика Ангел Заберски – баща) присъства в малката плоча. Като стилистика той също е музикална творба, в която българският фолклор съществува паралелно с бийт

⁴ https://bg-rock-archives.com/bio.php?band_id=5

рока, особено подчертано в груува на ритмуса. Пиесата започва с лайтмотив – изсвирен първо от пиано, към което се прибавя и китара върху ритмуса. Музикалната тема е във фолклорна стилистика и се изнася от браса, хармонично подплатен от останалия инструментариум. Втората тема е в две части, които са повторени последователно, след което лайтмотивът е представен в нова вариация като трета част, в която влиза и орган, реализиран в низходяща прогресия. Следва ускоряване на темпото, върху което солира китарата. По този начин се получава грацията в края на произведението.

В периода групата работи с различни композитори и от сътрудничеството им с тях произлизат песните „За нас всичко е песента“, „Негърче на кея“ и др., които остават извън „Везни 73“.

„За нас е всичко песента“ – музика Стефан Найденов, текст Адриана Йорданова, е симбиозен продукт. В стилистиката му се различават бийт рок от 60-те години и българска естрада. Последната е характерна за канто, което е и с изявено оптимистичен текст. В двуделната форма интересно е солото с Moog синтезатор, който е много модерен по онова време и е използван от почти всички английски групи. Споменатият клавишен инструмент е една от отличителностите на група „Везни“, с която се идентифицират.

„Негърче на кея“ (музика Димитър Вълчев, текст Найденов) е българско кълтри, в което присъстват типичните за стила отсвири на китара. Звукът ѝ е формиран чрез WNA педал, който допълва възприятието за кълтри. Синти органът, ритъм китарата, басът и ударните музицират в същата стилистика.

От изследванията до тук се установява, че „Везни“, както и останалите български групи преминават през различни етапи, но обобщено в първата половина на 70-те години музикантите се ориентират към прогресив и арт рок стилистика. Доказателства за това е и вокалната линия във всичките произведения – еднотипно поднесена, речитативна като характерност и звукова изразителност. Тя не само ги доближава до гореспоменатата насоченост, но е и другата емблематичност на групата. „Везни“ са първите рок представители, в чиито аранжimenti звучи меден духов инструмент.

В разглеждания период групата „Гласовете“, познати от миналото десетилетие, днес като достъпна информация оставят песни-

те „Наричане“ и „Новобранска“.

В „Наричане“ (музика Атанас Бояджиев, текст Богомил Гудев) ясно се забелязва влиянието на бийт групата *Beatles* и българското фолклорно начало. Канто то е хороводно неравноделно, стилизирано поместено в равноделен метрум. Произведението започва с интродукция – китарен риф повторен двукратно. Мелодиката на куплета е развита върху целия ритмус. Рефренът, също хороводен, преминава в многоглас, съпътстван от изявени катарни отсвири с рок насоченост. Следва интродукция с фолклорни мотиви, допълнени от многогласие, с което завършва произведението.

„Новобранска“ (музика Атанас Бояджиев, текст Богомил Гудев) е симбиозно авторство. В него британският рок съществува като груув и основа, върху която е наложено канто тип „художествен социалистически реализъм“. Съдържанието е изпълнено с китарни отсвири и сола. Текстовата поетика е ангажирана и песента може да бъде причислена към поръчковите творчества.

Групата „Гласовете“ се разпада след 1972 г., но през 1971 г. „С месечко ясен“ – музика Георги Тимев, текст Димитър Точев, участва на фестивала „Златният Орфей“ и записва музиката към филма „Деца играят във“.

Следващите представители на направлението – „Златни струни“, в периода впечатляват меломаните със саундовата си специфика. Формацията преминава през различни модификации, но по това време нейни членове са: Йордан Караджов – китара и вокал, Христо Ламбрев – клавишни и вокал, Румен Спасов – бас и вокал, Иван Мишев – китара и вокал, Борислав Мишев – ударни и вокал. В периода музикантите правят интересни интерпретации на „Дилмано, Дилберо“ и „Чула е баба“ отличаващи се с британски стил в аранжировките, в саунда и във вокалната специфика. По-късно създават първата българска рок опера „Легенди за Тракийското съкровище“ – арт спектакъл с балет и пантомима. Музикалната стилистика на произведението е етно рок, изграден върху британски маниер на музициране и хармоничност с български фолклорни елементи. Творбата е без цитати от народното творчество. Ариите са изградени върху мелодика, наподобяваща националната ни автентичност. Рок операта е записана със симфоничния оркестър

и Биг бенда на БНР, но не достига до сценична премиера. Произведението съществува частично като личен архив на Румен Спасов.

Обобщено от изследваната продукция създадена през първата половина на десетилетието се налагат няколко тенденции.

1. Обогаляване на звуковата картина. За разлика от 60-те години, характерни с китарна музикална среда, през 70-те години в саунда се включва и синтезатор. Това, от една страна, е във връзка с промените, които настъпват и при британските рок групи, а от друга, е свързано с възможността за набавяне на клавишни инструменти. Българските състави сами избират насочеността си, т.е. откъде да черпят вдъхновение и влияние в процеса на самоопределянето си. Съвсем субективно и според възможностите си използват синтезатора, подходящ за стилистиката им. Тук е мястото да уточня, че в този етап всички музиканти самостоятелно финансират оборудването си. Този фактор и ограниченията в рамките на източния блок определят звуковия еквивалент на продуктите им. Във връзка с разширяване на производството на музикални инструменти в същата система като обща достъпност са клавишните „Йоника“. Изследваният песенен материал показва, че в периода освен нея се използват Моог синтезатор, електрическо пиано и орган. Промени се забелязват и в китарния звук. Музикантите все по-често прибегват към distortion и WHA педал в зависимост от творческото си виждане и стила към който се стремят. Това ни отвежда към следващата тенденция.

2. Продължава сътрудничеството с утвърдените композитори. В разглеждания петгодишен етап авторството на рок групите е епизодично като звукозаписна информация. Толерира се творчество, произлязло от известните имена. Да не забравяме, че по това време „първоизточниците“ определят своя елит и създават „професията композитор“. Те буквално лишават музикантите от авторска проява. Това е основната причина за множеството песни с англо-българска обусловеност, в които изказа на групите доказва горе споменатия стремеж към собствен стил. Същата зависимост определя и стилистиката на рок направлението в периода.

3. Продължава създаването на етнорок произведения. Заложената през 60-те години линия за развитие е актуална и в насто-

ящия момент. Всяка от групите се явява като съавтор и творчески подхожда към реализирането на проекта. Както се вижда от анализите, фолклорната стилистика е преплетена с рока в зависимост от близостта на музикантите до съответната британска разновидност. Именно тя е водеща в разпознаваемостта им, т.е. оформя отличителната специфика на произведенията и на самите музиканти. Така в етно рока се открива познатата от 60-те години определеност и новата за България – прогресив арт и хард рок насоченост.

4. Продължава интерпретирането на британски кавъри и тяхната звукозаписна реализация като преводни песни, напр. „Капитан“, „Виолета“, „Песен за атомната гъба“ (изпълняват „Щурците“). Макар и изолирано като проява се появява произведение с обратна връзка – българска песен с английски текст – *I'm a tap*, което е първият опит за надхвърляне на музикалните граници в жанра.

5. Продължава създаването на произведения базирани на класическата хармоничност, напр. „Посвещение“ (изпълняват „Щурците“), които са в пряка зависимост от изходния материал т.е. от съответния композитор и неговия личен стил.

6. Остатъчна от предходния период е и тенденцията – симбиозни продукти, отново изразени в смесването на естрада с британски груув или с фолклорна основа, напр. „Ние, стопаните“ (изпълняват „Щурците“), „Войнишка дружба“ (изпълняват „Везни“) и др.

В периода се отбелязват и нови тенденции.

7. Групите участват в продукцията с тематична насоченост. Всяка една от известните формации има зад гърба си „ангажирани“ песни, в които те се явяват съавтори и изпълнители, защото създават аранжиментите и звуковата им среда. Това е и причината някои от тях да бъдат изследвани. При разговори с музиканти, членове на тези групи, се изяснява, че типизираните авторства са им наложени, за да не бъде спряно останалото им творчество, а дори и прекратена публичната им изява. Като музикално съдържание същите произведения са разнопосочни. Едни от тях са непонятни, нямащи аналог и определение, а други са далеч по стилизирани. Във вторите формациите налагат собственото си усещане, напр. „Малка песен“ (изп. „Щурците“) и др.

8. Появяват се и песни в кънтри стил, в които инструмента-

риумът обобщено се доближава до американския, но като крайно възприятие се получава побългарен продукт, украсен с брас, а кантото не е съвсем в спецификата на жанра, напр. „Негърче на кея“ (изпълняват „Везни“).

Изследвайки процесите и развитието на рок изкуството у нас за първата половина на десетилетието, трябва да изясним и мястото му на световната музикална карта. През 1970 г. класациите от двете страни на океана се оглавяват от *Let it Be* – Beatles, а Black Sabbath създават *Paranoid*. През 1971 г. The Rolling Stones са начело с *Brown Sugar*, Led Zeppelin се появяват с песента *Black dog*, Al Green с *Let's Stay Together* – връщат ритъм-енд-блуса, а в началото на същата година Janis Joplin се качва на върха с хита *Me and Bobby McGee* и John Lennon издава *Imagine*. През 1972 г. The Rolling Stones завладяват публиката с *Tumbling Dice*, Alice Cooper със *School's Out*. През 1973 г. Deep Purple взривяват света със *Smoke On The Water*, Aerosmith правят пробив с баладата *Dream On*, Bob Dylan създава изключителната песен *Knockin' On Heaven's Door*. През 1974 г. Queen издават албумите *Queen II* и *Share Heart Attack*, Deep Purple – *Burn* и *Stormbringer*. През 1975 г. Led Zeppelin създават албума *Physical Graffiti*, Aerosmith песента *Sweet Emotion*, а в края на годината Queen записват *Bohemian Rhapsody*.

Безспорно в първата половина на 70-те години големите рок музиканти създават шедеври не само в направлението, но и за цялото популярно изкуство.

България като част от източната система следва процесите в нея. Наложената централизирана цензура води до самоизолиране на жанровата музика в самата общност, т.е. извън рамките на световната култура. Но системата създава свои форуми, които официално легитимират рок направлението. Витрина на източния рок свят в този период е фестивалът в Познан „Пролетна естрада“, където концертират най-добрите музиканти в системата. За Югославия основни представители са групите: „Ю група“, „Леб и Сол“ и „Бело Дугме“, за Унгария най-чести гост музиканти са „Омега“ и „Локомотив“, за Полша – Чеслав Ниemen, блусарят с хармоничния си орган, участващ в различни формации, а за България „Сребърни гривни“, „Щурците“ и „Златни струни“.

Обобщено стилистиката на източноевропейските рок изпълнители може да бъде определена като типичен британски рок с разширената си хармоничност, преплетен с географски автентична музикална изразност. За разлика от българските творци, музикантите от Югославия и Унгария в средата на 70-те години записват своите произведения в Англия, което открива нови аспекти в музицирането им. Възможността да работят с водещите имена в жанра повишава качествено звукозаписната им дейност, а някои от изпълнителите получават предложения за творчески проекти с известни западноевропейски групи. За съжаление, българските музиканти в този период не успяват да се докоснат до първоизточника в рок музиката. Музикалното им творчество се представя в Русия, Полша и ГДР.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- Везни. *Български рок архиви*. [онлайн]. [прегледан 05.06.2026]. Достъпен на: https://bg-rock-archives.com/bio.php?band_id=5. [Vezni. *Balgarski rok arhivi* [onlayn]. Dostapen na: https://bg-rock-archives.com/bio.php?band_id=5]
- ГАДЖЕВ, Владимир, 2011. *Седемте изкушения на Златния Орфей*. София: „Изток – Запад“. ISBN 978-954-321-840-0. [GADZHEV, Vladimir. *Sedemte izkushenia na Zlatnia Orfey*, Sofia: Iztok – Zapad. ISBN 978-954-321-840-0.]
- ЛАЗАРОВ, Симо, 2020. *Когато българският рок съзряваше*. София: Ковачев Прес“ ООД. ISBN 978-619-7400-80-9. [LAZAROV, Simo. *Kogato balgarskia rok sazriavache*, Sofia: Kovachev Pres OOD. ISBN 978-619-7400-80-9.]
- Лични архиви на автора – произведения на Румен Спасов и Иван Димов. [Lichni arhivi na avtora – proizvedenia na Rumen Spasov i Ivan Dimov.]
- СТАТЕЛОВА, Розмари, 1984. Основни моменти в развитието на българската музикална естрада и джаз (1944 – 1984). *Българско музикознание*. год. 8(4), с. 68-78. ISSN 0204-823X. [STATELOVA, Rozmari, 1984. Osnovni momenti v razvitiето na balgarskata muzikalna estrada i djaz (1944-1984). *Balgarsko muzikoznanie*. god. 8(4), s. 68-78. ISSN 0204-823X.]
- ЧЕШИРКОВ, Борис, 2019. *Когато българският рок прохождаше*. София: „Ковачев Прес“ ООД. ISBN 978-619-7400-73-1. [CHESHIRKOV, Boris. *Kogato balgarskia rok prohojdashe*, Sofia: Kovachev Pres OOD. ISBN 978-619-7400-73-1.]

ПИАНОТО И КЛАВИРНАТА МУЗИКА В БЪЛГАРИЯ В КРАЯ НА XIX ВЕК: АНАСТАС АНДРЕЕВ СТОЯНОВ

ПОЛИНА АНТОНОВА¹

THE PIANO AND KEYBOARD MUSIC IN BULGARIA AT THE END OF THE 19TH CENTURY: ANASTAS ANDREEV STOYANOV

POLINA ANTONOVA²

Резюме: Обект на настоящия доклад е клавирната практика в България през последните две десетилетия на XIX в. Анализират се нарасналият интерес към пианото, еволюцията на репертоара и първите авторски опити в контекста на зараждащата се национална професионална музикална култура. През тази призма се изследва делото на Анастас Андреев Стоянов – ключова фигура в прехода от възрожденските традиции към утвърждаването на европейския културен модел.

Ключови думи: пиано, Анастас Андреев Стоянов, клавирна школа, българска музикална култура

¹ Д-р Полина Антонова е доцент в департамент „Музика“ на Нов български университет; e-mail: pooli@abv.bg.

² Dr. Polina Antonova is an associate professor in the Department of Music at the New Bulgarian University; e-mail: pooli@abv.bg.

Abstract: The subject of this report is the piano practice in Bulgaria during the final two decades of the 19th century. The study examines the increasing interest in the piano, the evolution of the repertoire, and the initial original compositional endeavours within the context of the emerging national professional musical culture. The present study examines the work of Anastas Andreev Stoyanov, a seminal figure in the transition from National Revival traditions to the establishment of the European cultural model.

Keywords: piano, Anastas Andreev Stoyanov, piano school, Bulgarian musical culture.

В следосвобожденските десетилетия до началото на 90-те години структурата на възрожденската култура и характерната за нея любителска творческа изява се запазва, но едновременно с това се появяват и наченките на новото – музикалнокултурни институции, професионално мислене и *правене* на музика, в това число и музикално изпълнителство [ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА 2000: 9-19]. В преходния период в българското общество присъстват все още възрожденските идеали и едновременно с това се активизират и процесите на усвояване на европейския културен модел – концертна дейност (оркестри, камерни ансамбли, инструментариум, професионални съюзи, репертоарна линия, педагогика и пр.).

В тези процеси се включва и интересът към пианото, репертоара за него, първите опити за създаване на пиеси от български музиканти. Инструментът постепенно навлиза по-широко в бита на българите, като тук се откроява съществена роля на читалищните сцени. Българското читалище се превръща в своеобразно културно пространство за общуване чрез изкуства. А чрез това и за повдигане на нивото на образоваността на обществото в почти всяко населено място в България. В организираните в читалищата вечеринки, забави и поетични вечери с музика пианото навлиза все по-осезаемо. Налага се като необходим инструмент и в ансамбловите, и в соловите изяви. За по-малките градове в България, в които читалището не е разполагало с пиано, понякога се е налагало

за организираната музикална вечер да се носи от някой частен дом. Припомням, че първото пиано в София е от 1879 г. и е собственост на френския консул [АНДРЕЕВ 1958: 19].

В същия социокултурен контекст ключова роля заема българското училище, което се утвърждава като основна *сцена* за музикална практика. Изучването на пеене, свиренето на цигулка и нотното ограмотяване се превръщат в задължителни елементи от *ученото музициране*. Училищното музикално образование не само отразява променящите се обществени нагласи, но и действа като активен фактор за културно обновление. В този процес фигурата на учителя по музика изиграва ключова роля. Неговото присъствие е комплексно: той е педагог, музикант, диригент, композитор, лектор, организатор и общественик. Същевременно училищната катедра става основната (в много случаи единствената възможна) професионална реализация на редица български музиканти в следосвобожденска България [ДРАГАНОВА 2020: 11-92].

В контекста на тези процеси следващата значима фигура е тази на капелмайстора, чиято творческа комплексна изява маркира новите тенденции в развитието на българското клавирно изкуство. Чешките капелмайстори – Франц Щрос, Карел Йермарж, Габриел Шебек, Карел Махан, Алоис Мацак и др., създават множество обработки и аранжimenti на български фолклорни песни. Някои от тях съхраняват всички характеристики на инструменталите, които са импровизирани от народните изпълнители: „...По използвания народен материал, както и по простотата на изложението те напълно съответстват на възможностите и изискванията на любителския уровень от това време. Но тези качества са съдействали на самия инструмент – пианото, а също така и за утвърждаването на народностната линия в младата българска клавирна музика...“ [ГАНЕВ 1968: 39]. Например Карел Йермарж създава редица сборници с народни песни и танци: „Балкански цветя“, „Розата на Казанлък“ оп.103, „Сто български песни за пиано на четири ръце“ оп.105, „Седянка“ – двайсет български народни песни в лек стил за пиано оп.108, „Горда Стара планина“ – фантазия за пиано оп.109 и др. В тези творби се налага тенденцията за свързване между съхранената народна музикална традиция с принципите, формите и

изразните средства на европейската клавирна музика.

Постепенно се полага фундаментът и на концертния живот, в който се открояват качествено нови прояви на клавирно изпълнителство, а и не само на него. Обновява се репертоарната линия, а това стимулира професионалното израстване на изпълнителите. Така в българската културна среда се утвърждава фигурата на концертния музикант като професионалист от нов тип.

След Освобождението интересът към пианото в София нараства. Повратна точка е 8 август 1890 г., когато се реализира първата публична изява на български професионален пианист у нас. Ангел Букорещлиев изпълнява на концерт във Военния клуб две виртуозни произведения за пиано – „Брилянтна полонеза“ от Вебер и Унгарска рапсодия № 4 от Лист. В събитието участват и певците Драгомир Казаков (баритон) и Иван Славков (тенор). Знаковата за времето си концертна изява фиксира началото на концертната клавирна дейност в България. Но професионализмът в клавирното изкуство все още е далечна цел за българските музиканти и за истинското му достигане ще бъде изминат дълъг път. А клавирната интерпретация у нас от края на XIX и началото на XX в. остава все още органично свързана с любителското музициране и отдалечена от художествеността като маркер за професионална музикална изява [ГОРАНОВА 1999: 36].

Пианото се включва и в първите публични концертни изяви на сформираните от чешките музиканти духови оркестри у нас. Така инструментът постепенно става част от мащабните музикални изяви, които формират вкуса на широката публика. По инициатива на „Славянска беседа“ през 1881 г. по повод 11/24 май е организиран и първият симфоничен концерт, който е изнесен в залата на Народното събрание. Във втората част на тази програма звучи „Концертна пиеса за пиано и оркестър“ във фа минор от Вебер. Пианистката е г-ца Бурмова. През следващите години подобни клавирни изяви заемат все по-съществена част от смесените концертни програми: *...На 1/13 април 1883 г. г-ца Бурмова изпълнява АLEGRO виваче от Концерт фа минор от Шопен. На 21 март 1884 със съпровод на оркестър същата изпълнителка свири „Брилянтно капричио“ от Менделсон, а г-ца Логинова – Концерт ла минор от*

Хумел. Втората Унгарска рапсодия от Лист „прозвучава под пръстите на 2-жа Брадел“³.

Приложените концертни програми открояват началото на качествено нови по своята същност клавирноизпълнителски прояви у нас, по-конкретно в София. Те са маркер за откръсването с посредствеността и насочване към професионално изпълнителство, въпреки любителството, което все още доминира. Водещата репертоарна линия се опира на значими романтични автори (Шопен, Лист, Сметана, Дворжак, Бетовен и пр.). Пианистите правят стъпка към нови и по-значителни постижения за състоянието на българската музикална сцена от това време. Споменатите по-горе произведения поставят качествено нови изпълнителски задачи по отношение на художественото изпълнение.

Така очертаните нови тенденции към края на 80-те години на XIX в. постепенно подготвят формирането на професионално клавирно изкуство у нас. Едновременно с появата на новите тенденции в концертния живот и клавирното изпълнителство в столицата и Пловдив, в Шумен клавирното изкуство в десетилетието след Освобождението върви по траекторията на възрожденския тип култура. Водещи са любителите музиканти, придобили изпълнителските си умения по пътя на самоусъвършенстването. Те влагат усилията си в посока на *сприятеляване* на българското общество с клавирното изкуство.

Анастас Андреев Стоянов (23.08.1854, Шумен – 06.10.1930, Шумен) е музикален педагог, музикален издател и обществен деец. Той е емблематично име за формирането на музикалната култура в Шумен. Баща на Андрей и Веселин Стоянови, реализирали фундаментален принос за изграждането на професионалната ни пианистична и композиторската школа. Пионерното присъствие на Анастас Стоянов в прехода от любителско музициране към профе-

³ **Анна-Любица Бурмова Хесапчиева** (1864 – 1897). Името ѝ се среща в периодичния печат и като изпълнителка на Концерт за пиано и оркестър № 1 от Менделсон; акомпанира ѝ оркестърът на I пехотна софийска дружина в концерт, организиран от Софийското благотворително дружество в салона на Славянска беседа, състоял се на 17.03.1882 г. (в. „Български глас“, г. I, С., 14. 04. 1882, № 27, с. 2.) [АНДРЕЕВ 2024: 13]

сионализъм в клавирната ни школа се дефинира в няколко основни направления.

Престоят на Анастас Стоянов в Браила при вуйчо му Добри Войников през 1869 – 1870 г. се оказва ключов за музикалната му ориентация. Силно повлиян от забележителната творческа фигура на Войников и неговата съпруга, пианистката Констанца Христодулова-Войникова, младият Анастас Стоянов, подпомогнат от бъдещата си вуйна, в кратко време усвоил и почнал да свири леки парчета: хора, полки, валсове, маршове и пр. [ХЪРКОВ 2005: 20]. Творческата активност на Стоянов отразява до голяма степен **възрожденската** комплексност на изявата. Получил добро образование по физика и химия, усвоил английски и френски език и наред с това развил оркестрова дейност (през годините в Цариград и Шумен), Анастас Стоянов става учител в родния си град, съчетавайки преподаването на физика, геометрия, естествена история и пеене; във от учебната работа организира хорове и оркестър, събира и нотира народни песни и хора, композира маршове и танцови пиеси за пиано, пише ръководство за нотно пеене, дава уроци по пиано, цигулка и китара, организира забави и концерти. Доминантното присъствие на музиката обаче разграничава Анастас Стоянов от типичната възрожденска личност с нейната срасната форма на културна активност – Чинтулов, Петко Славейков, Войников съвместяват музикалното съчинителство със стихотворното или със създаването и поставянето на драматични пиеси. [ЯПОВА 2005: 13]

Анастас Стоянов е **първият**, който прави крачка към отделяне на самостоятелно пространство на музиката, и това го определя като ключова фигура на границата между любителство и професионализъм в клавирната култура у нас.

Началото на съвместната издателска дейност на Анастас Стоянов и Рачко Рачов е песенен сборник „20 училищни песни на ноти на 1, 2, 3 и 4 гласа“, ч. I, излязъл в Русе през 1882 г., издание на „Ксилолитография Дробняк“ [ДА Шумен, Ф 660 К. оп.1., а.е. 2.]. Това е **първото** българско печатно нотно издание, което вписва Анастас Стоянов и Рачко Рачов в българската музикална култура като пионери на българския нотопечат. Те издават музикална литература съвместно и самостоятелно в периода 1882 – 1890 г. След

1900 г. Анастас Стоянов издава самостоятелно творчеството си поради ранната смърт на Рачов. За близо 20-годишния период на издателска дейност се появява значително количество музикална литература: песенни сборници, солови песни, клавирна музика, „Албум за китара“, учебни пособия за нотно пеене и вокална музика [НАСТЕВА 2005: 23].

Акцентът тук са **първите клавирни произведения**, чието отпечатване има историческо значение за появата и развитието на „новия жанр в българската музика – инструменталната пиеса“ [ЯПОВА 2005: 13].

От гледна точка на съвременната музикална култура изброените издания са капсулирани в преходния период между любителско музициране и професионализъм. Тяхната поява е естествен отговор на необходимостта на времето, липсата на репертоар, както и повдигане нивото на образоваността (както вече бе отбелязано по-горе в текста). В наши дни те са творчески артефакт, който документира посоката на активизиране на процесите в българската музикална култура от края на XIX и началото на XX в. В съвременната ни професионална школа тези издания нямат приложение. Макар и с любителски характер, те са първите творби от български автор с национално звучене, които ученици и любители пианисти имат възможността да ползват. Обръщането към българския фолклор (към българската идентичност) ще стане основа за формиране на българския национален стил в композиторската ни школа от миналия век. Например Любомир Пипков е използвал „Юнак върви през горица зелена“ (публикувана от Анастас Стоянов под № 14 в „18 български песни“) в своя Първи струнен кوارтет⁴. Владигеров използва в Рапсодия „Вардар“ „Шуменско хоро“ публикувано от Анастас Стоянов [АПОСТОЛОВА 1997: 103].

Във фондовете на Анастас Стоянов и Рачо Рачев в Шумен са запазени 23 клавирни издания – отделни пиеси и клавирни сборници. Например марш „Пирот“ от Стоянов и Рачев, посветен на победоносния български войник [ДА Шумен ф. 660 К, оп.1, а.е. 9];

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=pSM1euoKXKA> – вариант за камерен оркестър.

марш „Добруджа“ от А. Стоянов [ДА Шумен ф. 660 К, оп.1, а.е. 10]; марш „Сливница“ от Анастас Стоянов и Рачко М. Рачев, посветен на Преславския и Дунавски полк [ДА Шумен ф. 660 К, оп. 1, а.е. 11]; клавирни произведения: „Чардаш“, „Сотиш“, „Канарие“, „Мазурка“, „Български народни хора“, *натъкмени* за пиано от Анастас Стоянов [ДА Шумен ф. 660 К, оп. 2, а.е. 9] и др. Първите клавирни маршове, които Стоянов и Рачев отпечатват са „Пирот“ и „Сливница“ през 1886 г., а през 1889 г. като брой шести от месечната поредица „Народна музика“ е издаден маршът „Драгоман“.

Според изследователката Меглена Апостолова маршовете на Анастас Стоянов принадлежат към **първото** тематично направление в неговото творчество – *национално-патриотичното*. Вдъхновени от конкретни исторически събития, те носят характерния за епохата патриотичен патос. Структурата им е в двуделна или триделна форма, вторият дял е Trio. Започват с четиритактови встъпления, които имат въвеждащ характер от гледна точка на ритъм, тоналност, настроение – типично за марша. Тоналният им план не се отличава със сложност, ладът е мажорен. Маршовете са и първите български пиеси от този жанр.

Второто направление в творчеството на Анастас Стоянов, което Апостолова откроява, е *педагогическо-разпространителско*. То е свързано с жанра на песента и танца и е на достъпно изпълнителско равнище. Напълно в контекста на своето време, създаването и отпечатването на тези творби е директно свързано с нуждите на музикалното общество и музикално-педагогическата дейност у нас. Опусите могат да бъдат определени като **приложни** в смисъла на това, че тяхната функция е да задоволят конкретните музикални потребности на проходящата българска клавирна педагогика.

През 1889 г. Анастас Стоянов и Рачко Рачев започват месечното музикално издание „Народна музика“. В клавирният дял на поредицата са публикувани 11 свитъка с произведения за пиано. В поредицата се включват „Български песни и хора за фортепиано“ (1888), Албум № 1 – народни хора за пиано (1894), марш „Македонец“ (1895), Три хора: Коконската, Ескийската, Шопско (1897). 1. Чардаш, 2. Сотиш, 3. Канарие, 4. Мазурка (1898), марш „Добруджа“ (1900), „18 български песни за фортепиано“ (недатирани). Изведе-

ният творчески актив показва, че заглавието „Народна музика“ обединява пиеси, които са близки по характер и звучене до нашия музикален фолклор. Едновременно с произведенията с фолклорен характер в поредицата „Народа музика“ от 1889 г. се публикуват и мазурки, полки и серенади: № 7 „Зора“ е полка – мазурка, № 8 „София“ е полка, № 9 „Серенада“, която е пиеса от Фр. Шуберт и е единственото произведение, включено в поредицата от чужд автор. От този опит за организация на издателската дейност са запазени още 7 клавирни издания със заглавието „Народна музика“: 1. Чардаш, 2. Сотиш, 3. Канарие, 4. Мазурка, също са публикувани пиеси, които са различни от останалите, свързани с фолклора. Това миксиране подсказва, че поредицата със заглавие „Народна музика“ се е възприемала в по-широк смисъл, излизащ от рамката на българския фолклор, както по принцип е.

Жанровата определеност при самостоятелните клавирни пиеси предполага обобщеност на изразните средства. Тя се свързва с известните на музикантите и публиката в Шумен жанрове от времето на първия у нас оркестър на Михайл Шафран. В този смисъл тяхната устойчивост през годините е дала отражение за създаването и на клавирните пиеси, които са качествено ново явление за българското общество и музикален бит. Използването на полка и полка-мазурка недвусмислено се свързва с влиянията на европейската музикална култура. В интонационното изграждане на тези пиеси се долавя близост с мелодическия строеж на градския песенен фолклор, подчертава се ритмичната характеристика на съответните танци.

В разглежданата литература се открояват и клавирните цикли, които са два основни типа. Първият е близък по структура на сюитата, съчетаваща танци с различен национален произход. Вторият е от вида потпури и т.нар. „китка“ – форми, характерни за края на XIX в. и българското професионално музикално творчество на композиторите първомайстори.

Съвременният критичен прочит отбелязва несъвършенствата и недостатъците на клавирните опуси от последните десетилетия на XIX в. Но както вече бе отбелязано по-горе, те носят отпеча-

тъка на този ранен (подготвителен) период в развитието на българското клавирно изкуство и като такива представляват артефакт на времето, нивото и естетическите търсения.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- АНДРЕЕВ, Андрей, 2024. *Летопис на Софийската филхармония. Книга първа 1893-1926*. София: Лист. ISBN 978-619-7722-35-2. [ANDREEV, Andrey A., 2024. *Letopis na Sofiyskata filharmonia. Kniga parva 1893-1926*. Sofia: List. ISBN 978-619-7722-35-2.]
- АНДРЕЕВ, Андрей, 1958. Начало на българското изпълнителско и творческо изкуство. *Българска музика*. (8), с.18-22. [ANDREEV, Andrey, 1958. *Nachalo na balgarskoto izpalnitelsko i tvorchesko izkustvo. Balgarska muzika*. (8), s.18-22.]
- АПОСТОЛОВА, Меглена, 1997. Анастас Андреев Стоянов – първият български клавирен изпълнител, педагог и композитор. Шумен: Аксиос, с. 78-103. ISBN 954-8789-32-9. [APOSTOLOVA, Meglena, 1997. *Anastas Andreev Stoyanov – parviyat balgarski klaviren izpalnitel, pedagog i kompozitor*. Shumen: Aksios, s. 78-103. ISBN 954-8789-32-9.]
- БЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА, Елисавета, 2000. *Градската традиционна инструментална практика и оркестрова култура в България (средата на XIX – края на XX век)*. София: Пони, с. 9-19. ISBN 954-90585-7-3. [VALCHINOVA-CHENDOVA, Elisaveta, 2000. *Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrova kultura v Bulgaria (sredata na XIX – kraya na XX vek)*. Sofia: Poni, s. 9-19. ISBN 954-90585-7-3.]
- ГАНЕВ, Константин, 1968. Първи стъпки на българската клавирна музика. *Българска музика*. (6), с. 34-44. [GANEV, Konstantin, 1968. *Parvi stapki na balgarskata klavirna muzika. Balgarska muzika*. (6), s. 34-44.]
- ГОРАНОВА, Правда, 1991. *Клавириното изкуство в България*. София: Вулкан-4, с. 36. ISBN 954-488-023-2. [GORANOVA, Pravda, 1991. *Klavirното izkustvo v Bulgariya*. Sofiya: Vulkan-4, s. 36. ISBN 954-488-023-2.]
- ДА Шумен, Ф 660 К. оп.1, а.е. 2, 9, 10, 11. [DA Shumen, F 660 K. op.1, a.e. 2, 9, 10, 11.]
- ДРАГАНОВА, Росица, 2020. *Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX в.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН. [DRAGANOVA, Rositsa, 2020. *Muzikata v balgarskoto uchilishte v kraya na XIX i nachaloto na XX v.* Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN.]

- НАСТЕВА, Лазаринка, 2005. Съвместните клавирни издания на Анастас А. Стоянов и Рачко М. Рачев – Обем, хронология и съдържание. В: *150 години от рождението на Анастас Андреев Стоянов*. Шумен: Славена ООД, с. 25-29. ISBN 954-579-443-7. [NASTEVA, Lazarinka, 2005. Savmestnite klavirni izdania na Anastas A. Stoyanov i Rachko M. Rachev – Obem, hronologia i sadarzhanie. V: *150 godini ot rozhdenieto na Anastas Andreev Stoyanov*. Shumen: Slavena OOD, s. 25-29. ISBN 954-579-443-7.]
- ХЪРКОВ, Стефан, 2005. Анастас Стоянов в Браила. В: *150 години от рождението на Анастас Андреев Стоянов*. Шумен: Славена ООД, 2005, с. 17-22. [HARKOV, Stefan, 2005. Anastas Stoyanov v Braila. V: *150 godini ot rozhdenieto na Anastas Andreev Stoyanov*. Shumen: Slavena OOD, 2005, s. 17-22.]
- ЯПОВА, Наташа. 2005. Анастас Стоянов в контекста на своето време. В: *150 години от рождението на Анастас Андреев Стоянов*. Шумен: Славена ООД, с.13-16. ISBN 954-579-443-7 [YAPOVA, Natasha. 2005. Anastas Stoyanov v konteksta na svoeto vreme. V: *150 godini ot rozhdenieto na Anastas Andreev Stoyanov*. Shumen: Slavena OOD, s.13-16. ISBN 954-579-443-7.]

КОНЦЕРТ ЗА ТУБА И ОРКЕСТЪР ОТ АЛБЕНА ПЕТРОВИЧ ВРАЧАНСКА – СТИЛИСТИЧНИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ ПОДХОДИ

РАДОСЛАВ ДЮЛГЕРОВ¹

CONCERTO FOR TUBA AND ORCHESTRA BY ALBENA PETROVIC VRATCHANSKA. STYLISTIC AND TECHNOLOGICAL APPROACHES

RADOSLAV DYULGEROV²

Резюме: Концертът за туба има особено място в творчеството на Албена Петровиц Врачанска. Той е по-ранен опус, създаден е през 2004/2005 г., но още в него можем да открием някои новаторски композиционни решения, които са характерни за по-късното ѝ творчество. Задачата, която си поставям, е въз основа на стиловия и формален анализ на концерта и конкретно на технологичните особености в партията на тубата да проследя композиторския ѝ подход, който я свързва, от една страна, с класическата традиция, а от друга – с естетиката и музикалния език на XX век.

¹ **Радослав Дюлгеров** е докторант в докторска програма „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.; e-mail: radoslavnd@gmail.com.

² **Radoslav Dyulgerov** is a doctoral student in the doctoral program "Music" at the New Bulgarian University with scientific supervisor Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, ScD; e-mail: radoslavnd@gmail.com.

Ключови думи: Албена Петровиц Врачанска, звукоизвличане, музикалноизразни средства, контролирана алеаторика, съвременна музика

Abstract: The tuba concerto holds a special place in the work of Albena Petrovic Vrachanska. It is an earlier opus, created in 2004/2005, but even in it we can identify some innovative compositional solutions that are characteristic of her later work. My task is to trace the composer's approach, based on the stylistic and formal analysis of the concert and specifically on the technological features in the tuba part, which connects it, on the one hand, to the classical tradition, and on the other hand, to the aesthetics and musical language of the 20th century.

Keywords: Albena Petrovic Vrachanska, sound extraction, musical means of expression, limited aleatorism, contemporary music

В българската музика концертите за туба и оркестър са няколко. За тяхното създаване много важна е връзката с изпълнителите – в произведенията, които аз изследвам в дисертационния си труд, това е Николай Темнисков³.

Концертът за туба от Албена Петровиц Врачанска⁴ се отличава от другите три произведения, които са обект на анализ в дисертационния ми труд, по отношение на музикалния език и трети-

³ Николай Темнисков е член и солист на Симфоничния оркестър на Българското национално радио, един от създателите на „Академик брас“ (1984), от 2006 г. е постоянен член на Медния духов квинтет „София“ (Национален радио брас), а през 2008 г. заедно с флейтистката Росица Бояджиева основават дуото флейта и туба. Осъществява премиерни изпълнения на редица произведения за соло туба, туба и пиано, флейта и туба, туба и оркестър и на множество камерни творби от български и чуждестранни автори.

⁴ Албена Врачанска е родена през 1965 г., приема творческия псевдоним Петровиц в Люксембург, с който е най-позната извън България. Името ѝ се изписва: Албена Петровиц Врачанска / Albena Petrovic Vrachanska (Albena Petrovic).

рането на музикалната форма, както и на технологичните задачи пред инструменталиста.⁵ Той е ранно нейно произведение и е първият инструментален концерт с оркестър от авторския ѝ каталог. Написан е през 2004 – 2005 г., изпълнен е през м. януари 2006 г. от Николай Темнисков с Академичния симфоничен оркестър на НМА. В Концерта се разкриват черти от генезиса на творчеството на Врачанска, което днес успешно се представя на международните сцени за съвременна музика, както и в България.

Не мога да не спомена и факта, че насочването на композиторката към този духов инструмент е стимулирано и от професионалната ѝ близост с духовите инструменти. Ще припомня, че тя е потомствен музикант на известната фамилия Врачански, свързана с духовите оркестри⁶.

Концертът за туба на Врачанска е създаден в период, в който се избистрят стилистическите посоки на композиторката – зрелият ѝ музикален език логически кристализира върху ранните ѝ музикалнотехнологични търсения. Както споделя Врачанска (в проведен от мен разговор във връзка с това произведение), той е стилистически и естетически „вододел“ – *където водите на морето и реката се сливат*. В пътя ѝ на композиционни търсения и съзряване е характерна смяната на изразните средства. През периода на ранното ѝ творчество музиката ѝ е силно повлияна от неокласицизма, от творчеството на Кабалевски и Шостакович, също и на Александър Райчев. Това може да бъде наблюдавано и в използваните от нея изразни средства и работата ѝ с тематичния материал, и в музикалните форми. Промяната в композиционното ѝ мислене се наблюдава в опусите ѝ, написани в Люксембург през 1996 – 1997 г.

⁵ Разглеждам още творби от Димитър Сагаев (1915 – 2003), Стоян Бабеков (р. 1936) и Кирил Илиевски (1955 – 2020). Всеки един от тримата автори има свой индивидуален подход към инструмента, но най-общо казано, в солистичната партия на тубата са използвани утвърдени похвати.

⁶ Нейният дядо е Андрей Врачански, един от най-ярките представители на духовата оркестрова практика в Северозападна България (вж. [ВРАЧАНСКИ 2012]). Баща ѝ – Илия Врачански, е военен диригент и композитор, автор на повече от 180 музикални произведения в различни жанрове и т.н.

АЛБЕНА ПЕТРОВИЧ ВРАЧАНСКА – КОМПОЗИТОР ОТ ЛЮКСЕМБУРГ И БЪЛГАРИЯ

Ще припомня някои факти от биографията на Врачанска, чиято 60-годишнина тази година бе отбелязана с различни концертни изяви по света и в България. Тя е представяна едновременно като композитор от Люксембург и България, през първите две десетилетия на XXI век музиката ѝ е получила признание като представителна за композиторското творчество и в двете страни.

Врачанска посочва над 600 свои творби от различни жанрове, част от които са публикувани от издателствата *Schott Music International*, *Editions Octanphare*, *Furrore Verlag* и *Luxembourg Music Publishers*, а през 2025 г. и на издателството на СБК [Албена Петрович Врачанска].

През 2022 г. печели конкурс за проект за публикация с книгата си „Моят оперен свят“ / *My Opera World*, която е посветена на нейните девет опери (дотогава) и излиза от печат през 2023 г. във френското издателство *L'Octanphare* [PETROVIC 2023].

Наскоро излезе и бе представено в НМА едно уникално издание с оригиналните картини и оформление – мащабното монографично изследване на проф. д-р Илия Граматиков „Скрити букви – Разкрити блянове. Наблюдения върху клавирните пиеси на Албена Петрович Врачанска с проследяване на съпоставими явления в музикалната история“, с абстрактната живопис на Николай Влахов. В книгата са приложени аудиофайлове със студийни звукозаписи на всички представени в текста пиеси за соло пиано и за клавирно дуо – над 200 минути музика [ГРАМАТИКОВ 2025].

Между 2017 и 2025 г. Врачанска създава няколко инструментални концерта – *Концерт за два кларинета и камерен оркестър* *SONGE EXOTIQUE*, който е изпълняван многократно от дуо Бертолини в Люксембург, Италия, Бразилия, Полша, дори в „Карнеги хол“ в Ню Йорк. *Първият ѝ концерт за пиано и оркестър* остава неизпълнен, но *Вторият* с програмното заглавие *Sogno Premonitore* (2024), написан специално за пианистката Мартина Табакова, присъства многократно в програмите на оркестри в България и Италия, има осъществен запис в Радио София.

Врачанска работи с реномирани артисти. Произведенията ѝ са изпълнявани в Австрия, Андора, Англия, САЩ, Бразилия, Мексико, Сан Салвадор, Коста Рика, Сингапур, Австралия, Индия, Германия, Русия, Италия, Франция, Испания, Ирландия, Португалия, Белгия, Холандия, Швейцария, Дания, Естония, Хърватска, Словакия, Словения, Чехия, Сърбия, Македония, Гърция, Турция, Косово, Полша, Украйна и България.

От 2009 г. е основател и президент на Международния конкурс по композиция *Artistes en Herbe* (*Начинаещи творци*), организиран с подкрепата на люксембургското Министерство на културата. Този конкурс е уникален в Западна Европа с регламента си, който е предназначен за деца и млади композитори в секция JUNIOR и за написване на педагогически произведения в секция SENIOR.

КОНЦЕРТЪТ ЗА ТУБА И ОРКЕСТЪР

В Люксембург през първите пет години Врачанска се занимава само с композиции за деца, работи над педагогически репертоар, който *позволява употребата на неокласически стилистически елементи, без да влиза в конфликт с новите ѝ естетически критерии* (по нейните думи). Този репертоар е своеобразната ѝ творческа лаборатория.

Концертът за туба носи отпечатък на нейния *ранен*, както тя го нарича, *ученически стил на изразяване*, но не се налага като водещ. Дори съзнателно подчертава стремежа си да го избегне. Имайки предвид периода на написването на концерта, в който тя започва специализацията си по съвременни композиционни техники при Клод Ленерс в Люксембург, това произведение трябва да се тълкува като важен преходен период между ранния „учебен“ стил на композиторката и нейните търсения и експерименти в алеаториката. В тези години тя е силно впечатлена от творчеството на Витолд Лютославски и Васил Казанджиев и се старее да намери себе си в използването на контролирана алеаторна техника (*limited aleatorism*). Трудно е да се отделят смесените естетически и стилистични характеристики – те съжителстват съвсем безконфликтно, дори на места са в прекрасна симбиоза и разкриват генезиса на търсенията ѝ по отношение на неин авторски съвременен компо-

зиционен стил.

Концертът е в три части. Сонатното алегро и рондото показват желанието на композиторката да се придържа към традиции, утвърдени в жанра на инструменталния концерт. По-късно в следващите си инструментални концерти тя разчупва формата в различни посоки, но в този първи концерт цикълът е традиционен. Затова има и друга причина, творбата е нейната дипломна работа.

Както казах, първата част е сонатно алегро, темата се появява в солиращия инструмент и в оркестъра, разработката е кратка и не разгръща формата, следва солистична каденца преди почти буквалната реприза. Честата смяна на тактовите размери изразява стремежа ѝ да създаде богата ритмична структура, която обаче не е базирана на фолклорна основа и неравноделните размери са съзнателно денатурализирани. Подходът ѝ напомня познати образци за неокласицизма в XX век (например Стравински), използва дисонанси, музиката е атонална. Втората част е алеаторна, тя е много по-компактно построена и единна в стилистично отношение и се откроява с интересни темброви търсения. Има програмно заглавие „Омагьосаната нощна гора“, което в партитурата за премиерата не е отбелязано, *за да не създаде проблем за реакцията на журито*. Тя го нанася в партитурата по-късно, при представянето на тази втора част като отделна пиеса. Третата част е рондо и отново откриваме неокласицистични похвати, както и атоналност и дисонантно звучене. Както казах, музиката не е тонална, но има хармонични ходове, които пораждат усещане за тонална опора. В тази част също се наблюдава смяна на тактови размери, присъства и танцувален елемент, сякаш да напомни за познатата тричастна концертна форма.

Въпреки съжителството на двата стилистични похвата, съчетаващи, най-общо казано, класическата музикална форма и музикалноизразни средства от съвременната музика на XX век, концертът създава впечатление за единност и разпознаваемост и отразява новата творческа естетика на композиторката; поставя основите на нейните новаторски за творческия ѝ път търсения, които могат да бъдат проследени в произведенията ѝ през следващите две десетилетия.

ОСОБЕНОСТИ НА СОЛИСТИЧНАТА ПАРТИЯ НА ТУБАТА

В концерта, който е за голям оркестър, включително и с туба, е използван почти целият обем на солистичния инструмент. Най-общо казано, в партията на тубата има много технически трудни и предизвикателни за изпълнителя моменти и това я вписва в майсторския репертоар за този инструмент.⁷

Още в самото появяване на соло тубата има две техники, които много рядко се срещат: флатерцунге (*Flutterzunge / Fltz.*), особено в ниския регистър, както различни ритмични групи (*Feathered beaming*).

Tuba Solo

CONCERT
pour tuba et orchestre

I.

Albena PETROVIC-VRATCHANSKA

Rubato (♩ ≈ 50)

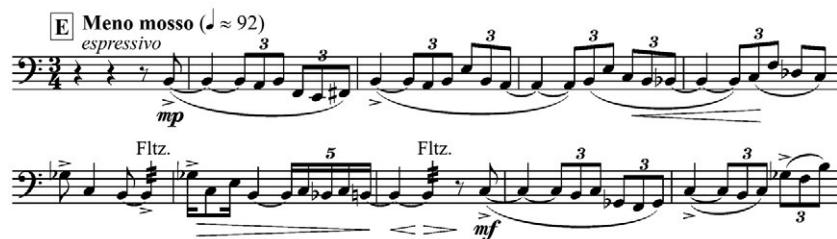


След въведението прозвучава основната тема от първата част на концерта, характерна е със смяната на различни равноделни и неравноделни размери, богата е на шрихи и динамики, което прави музиката контрастна и образна. При тубата се наблюдават много бързи преходи в диапазон от около две октави (от голяма до средата на първа) и разнообразие от шрихи и акценти.

⁷ Вж. [The Composer's Guide to the Tuba. Contemporary Techniques].



На буква **Е** в **Meno mosso** характерът на мелодичната линия и темпото се променят в лирична тема в $\frac{3}{4}$, в която е използвано отново Fltz., внасящо интересен контраст в солистичната партия.



В два такта преди буква **G** четвъртината е приравнена на четвъртина с точка, което подготвя завръщането на първоначалния характер със смяна на размери, движението е на осмина.

(♩ = ♩) **molto rit.** G **sub. Tempo I**

The musical score consists of two staves of music for tuba. The first staff begins with a tempo marking of 'molto rit.' and a note value of '(♩ = ♩)'. It features several measures with time signatures of 3+3+2, 3+3+2, 2+3, 3+3, and 3+2+3. Dynamics include 'mf' and 'cresc.'. The second staff continues the piece with time signatures of 3+3, 3+3+3, 3+3, 3+3+3, and 3+2+3. Dynamics include 'cresc.' and 'mf'. The music is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Като цяло партията на тубата в първата част е предизвикателство за изпълнителя. Тя е с много големи скокове между регистрите, промени в темпата и характера, различни динамики, дължини на легати и места на акценти. Още една голяма трудност са честите смени на равноделни и неравноделни осминкови размери, както и на акцентираните времена.

Специално ще се спра на каденцата. Подобна релефна графична мелодична линия е рядкост в познатата ни солова литература за туба. Използвана е пропорционална нотация, с която се определя точната трайност в секунди на всички по-дълги тонове и паузи. Това показва ясната визия на композиторката за прозвучаването на цялата каденца. Глисандото допълнително подсилва търсения виртуозен ефект.

Втората част от концерта е написана почти изцяло с алеаторни техники и конкретно, на контролирана алеаторика⁸. С изклю-

⁸ Във връзка с творчеството на Лютославски и въведения от него термин „контролирана“ (ограничена) алеаторика (limited aleatorism) има много изследвания, свързани с конкретни творби на композитора. Тук ще посоча само [MOURA 2004: 63-74]. В дисертационния ми труд ще разширя и задълбоча анализа на контролираната алеаторика, както и на сонорността в творбата на Врачанска, ще потърся паралели и с творби на Васил Казанджиев.

Контролираната алеаторика е характерна и за по-късното творчество на Врачанска. По повод опуси с прилагания от нея криптографски подход Илия Граматиков посочва, че в творбата, в която за „първи път тя използва музикално кодиране на имена и думи...“ („вдъхновения от романа *Синята брада* на Кърт Вонегът духов квартет от 2006 година *Молба за небогоявление* (*Gebet zum Nichterscheinen*, ор. 102“, съществуващ в две вер-

CADENZA *
 $\text{♩} \approx 100$ **Rubato espressivo**

2,5'' 3,5'' 1,5'' 2,5''

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

2'' 1,5'' 1''

sfz *sfz* *sfz*

2,5'' rit. *p* *p*

gliss. *sfz* *p* *f* *ac*

rit. 4'' 1,5'' $\text{♩} \approx 60$ **Lento**

ce - *p* *ler* - ando ($\text{♩} \approx 200$) Fltz. 5''

mol - to - cre - - sc. *sfz*

10'' 3+2+3 2+3 3+2+3

gliss. *sfz*

чение на няколко момента тази част може да бъде разглеждана като една разгърната каденца както за соло тубата, така и за оркестъра.

Музиката създава мистична атмосфера. Използва се много Fltz., редуван с прави тонове. Търсеният ефект може да бъде проследен и в нотното изписване, което дава свобода на изпълнителя.

сии – за саксофонен и за кларинетен квартет) се наблюдава контролирана алеаторика. Вж. [ГРАМАТИКОВ 2025: 37-38].

II.

Lento ($\text{♩} \approx 40$)

A ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ **B** ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

Fltz. Fltz.

sfz *sfz*

C ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ 3+2+2

Fltz.

sfz

D ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

Fltz.

sfz *p*

Чак след буква **F** мистичността сякаш започва да се разбулва и в по-лиричен епизод се откроява солирацията инструмент. От буква **G** до края солистичната партия е по-изявена, но тя е част от цялостната мистична звукова картина. Както и в каденцата, във втората част на много места времетраенето на дългите тонове е посочено, без с това да се ограничава свободата в интерпретацията както на соло тубата, така и на всички инструменти в оркестъра. Специално за соло тубата в частта има технически и регистрирни трудности.

H ① $\approx 2''$ ② $\approx 2,5''$ ③ ④ $\approx 2,5''$

sfz *molto espress.* *sfz* *sfz*

⑤ $\approx 2,5''$ $\approx 1,5''$ ≈ 120 $3+3+3$

sfz *sfz* *sfz*

Третата част има танцуваден характер. Отново се наблюдава осминкова пулсация. Смяната на равноделни и неравноделни размери много напомня на първата част, но тук създава впечатлението за празничност. В партията на соло тубата техническите прийоми са сходни с тези в първата част, има подобни акценти, интервалови скокове и легати, но характерът е напълно различен и до голяма степен това се дължи на използваното *Fltz.* в почти целия диапазон на инструмента, което придава различно и новаторско усещане за ефективна сонорност. Във фактурата има и вплетени алеаторни петна.

Финалът е ефектен.

L Tempo I (Allegro)

The musical score is written for solo tuba in bass clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of **Tempo I (Allegro)**. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the notes, there are various rhythmic groupings indicated by numbers: 3+2+3, 3+2+3+3, 3+2+3, 3+3+3, 2+3+3, 3+2+3, 3+3+3+2, 3+2+3+2, 3+3, 3+2+3, 3+1+3, 3+1+3, 2+3+3, 3+2+3, and 3+3+2. These likely represent eighth or sixteenth note groupings. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *decresc.* (decrescendo), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for accents (v) and slurs. The score ends with a double bar line.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XXI век тубата е все повече използвана в солови изяви, натрупва се масив от солова и камерноансамблова литература, включително от български композитори.

Концертът за туба от Албена Петрович Врачанска е пример за съвременен майсторски виртуозен репертоар за изпълнителите на този инструмент, разкриващ на практика безграничните възможности на тубата, някои от които бяха посочени в доклада. За тубистите особено важно е да бъдат анализирани различните технологични похвати, които се срещат, и възможните подходи в изпълнението, което е и основната задача в моя дисертационен труд.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

Албена Петрович Врачанска [онлайн]. [прегледан 03.06.2026]. Достъпен на: <https://albena-petrovic-vratchanska.com/> [Albena Petrovich Vrachanska [onlayn]. [pregledan 03.06.2026]. Dostapen na: <https://albena-petrovic-vratchanska.com/>].

ВРАЧАНСКИ, Илия, 2012. *Андрей Врачански – познатият и непознатият*. София: Музика. ISBN 978-954-405-096-2. [VRATCHANSKI, Iliya, 2012. *Andrey Vrachanski-poznatiyat i nepoznatiyat*. Sofia: Muzika. ISBN 978-954-405-096-2.]

ГРАМАТИКОВ, Илия, 2025. *Скрити букви – Разкрити блянове. Наблюдения върху клавирните пиеси на Албена Петрович Врачанска с проследяване на съпоставими явления в музикалната история*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров. ISBN 978-619-7566-22-2. [GRAMATIKOFF, Iliya, 2025. *Skriti bukvi – Razkriti blyanove. Nablyudeniya varhu klavirnite piesi na Albena Petrovic Vrachanska s prosledyavane na sapostavimi yavleniya v muzikalnata istoriya*. Sofia: NAM „Prof. Pancho Vladigerov“. ISBN 978-619-7566-22-2.]

MOURA, Eli-Eri, 2004. Lutoslawski's Approach to Sound Masses and Form in Livre Pour Orchestre. *Música Hodie* [online]. vol. 4 (1), pp. 63-74 [viewed 1.12.2025]. ISSN 1676-3939. Available from: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/19781/11429>

PETROVIC, Albena, 2023. *My Opera World / Derrière les notes*. L' Octanphare. ISBN 978-2-9558629-2-6.

The Composer's Guide to the Tuba. Contemporary Techniques [online]. [viewed 03.06.2026]. <https://composerstubaguide.blog/contemporary-techniques/>

23 ИЗДАНИЯ МЕЖДУНАРОДЕН ФОРУМ-ФЕСТИВАЛ „ВСЕЛЕНАТА НА КОМПЮТЪРНАТА МУЗИКА – СОФИЯ“

РОСИЦА БЕЧЕВА¹

23 EDITIONS OF THE INTERNATIONAL FORUM-FESTIVAL „COMPUTER MUSIC SPACE INTERNATIONAL FORUM-FESTIVAL SOFIA“

ROSITSA BECHEVA²

Резюме: Международният форум-фестивал „Вселената на компютърната музика – София“ (Computer Music Space International Forum-Festival Sofia) е форум за изкуства, утвърдил се през годините като платформа с възможност за представяне на иновации в областта на електронната и компютърната музика, на най-новите проекти на творците, работещи в областта на компютърното музициране.

Целта на настоящия доклад е да проследи накратко историята и развитието на фестивала през годините, да бъдат изведени обобщения, представящи приносите на фестивала за развитието и утвърждаването сцената на електронната музика у нас.

¹ Д-р **Росица Бечева** е доцент в департамент „Музика“ на Нов български университет, София. E-mail: rbecheva@nbu.bg

² **Dr Rositsa Becheva** is an Associate Professor in Department of Music, New Bulgarian University, Sofia. E-mail: rbecheva@nbu.bg

Ключови думи: форум-фестивал, електронна и компютърна музика

Abstract: The “Computer Music Space International Forum-Festival Sofia” is an arts forum that has been established over the years as a platform for the presentation of innovations in the field of electronic and computer music, as well as the latest projects of artists working in the field of computer music.

The purpose of this report is to provide a concise historical account of the festival's evolution over time, and to offer conclusions that illuminate its contributions to the development and consolidation of the electronic music scene in our country.

Keywords: forum-festival, electronic and computer music

Като част от организационния екип на Международния форум-фестивал и участник във фестивалните събития от 2001 година до настоящия момент бих искала да представя в настоящия доклад някои от важните аспекти на това специализирано събитие.

Международният форум-фестивал „Вселената на компютърната музика – София“ (COMPUTER MUSIC SPACE INTERNATIONAL FORUM-FESTIVAL – SOFIA) има вече 24-годишна история, през м. декември 2025 г. предстои 24-ото му издание. Негов създател и артистичен директор е проф. д-р Симо Лазаров, почетен професор на Нов български университет.

До своето 22-ро издание форум-фестивалът запазва своето наименование. От 23-тото си издание, провело се в периода 6-14 декември 2024 г., форум-фестивалът е с променено наименование: XIII международен ФОРУМ – ФЕСТИВАЛ „ВСЕЛЕНАТА НА КОМПЮТЪРНАТА МУЗИКА – Симо Лазаров 2024“ (XXIII INTERNATIONAL Forum – Festival „COMPUTER MUSIC SPACE – Simo Lazarov 2024“).

Създателят на фестивала проф. д-р Симо Лазаров, по отношение целите и задачите, мисията на фестивала, споделя следното (по [ЛАЗАРОВ 2021: 315]):

„Стартирал като *национален* през 1989 година, фестивалът, обединяващ творците, работещи в областта на електронното звукоизвличане, поради големия интерес се превръща в *международен* на следващата година. В провеждането му през годините – в различни градове на България, а от 1992 г. в София и с модификации на названието – от фестивал на електронната и компютърна музика, преминавайки през „Компютърно пространство“ в 1993 г. и стигайки до фестивал на електроакустичната музика, той запазва своята същност и цел. Международният форум-фестивал ВСЕЛЕНАТА на КОМПЮТЪРНАТА МУЗИКА (Computer Music Space-Electroacoustic Autumn) в този си вид съществува от 2000 г. Създаден от Хауърд Уиршъл, Симо Лазаров, сдружението на авангардни идеи КУМА – Atlanta, USA, с помощта на Synthi AVB – Tel Aviv, Israel, той носи идеята за периодични световни срещи на съмишленици – предимно композитори и изпълнители на електроакустична музика. Подзаглавието подсказва за сезона, през който се провежда поредната среща. Форум-фестивалът се провежда два пъти годишно. След Париж 2000 г. – Electroacoustic Summer, Тел Авив 2000 г. – Electroacoustic Winter, Мадрид 2001 г. – Electroacoustic Summer, Лисабон 2001 г. – Electroacoustic Summer, Париж 2002 г. – Electroacoustic Summer, Лондон 2002 г. – Electroacoustic Summer. От 2002 г. фестивалът се установи в София и Атланта. Понастоящем той се провежда едновременно в София, България, и в Атланта – САЩ.

Участие на международни институции

През годините форум-фестивалът се провежда в различни европейски градове. Постепенно се увеличава както кръгът на участниците, така и възможността повече институции да се включат в организирането на проявите. Активни съорганизатори са: Институтът за електроакустична музика – град Бурж, Франция, Културният отдел на кметството в град Лисабон, Международният отдел на предавания за чужбина – радио Мадрид, културният дом „Мендел“ към кметство Тел Авив, сдружението за авангардни идеи КУМА – Atlanta, USA, Israeli Composers League, Френският културен институт в София, British Council – Sofia, Чешкият култу-

рен институт, София, Instituto Italiano de Cultura, Посолството на Австрия в София.

Участие на български институции

Отворената система за организиране и участие на фестивала предполага и активно включване на други институции. През годините това са БНР, БНТ, БАН, НБУ и много фирми, чийто предмет на дейност е пряка или косвена работа с аудио устройства, със звук и неговата обработка или фирми, занимаващи се с продуциране на звукови носители. Това е от полза за интегрирането на много съмишленици и за оказването на по-голяма финансова и логистична подкрепа. Традиция е откриването на българското издание на фестивала да се провежда в Нов български университет.

Същност и цел

Фестивалът представя концертни програми с изпълнения на съвременна музика, съчетава практически демонстрации и обучителни курсове за свирене на електронни инструменти, като предлага разнообразна програма: уъркшоп за съвременна електронна музика, концерти на електронна музика, електроакустична музика, компютърна музика, музика за синтезатори и музика, правена с компютър, мултимедийни презентации. Гарантиращ да бъде креативен и оригинален, фестивалът представя широка гама от електронни инструменти и музикални произведения. За постигане на целите си фестивалът събира на едно място някои от най-добрите в света музиканти в областта на електронната и компютърно-експериментална музика. От изключително значение е образователният характер на фестивала за всеки, който е привлечен от подобен вид музика и инструменти и би искал да развива професионалния си път в тази посока. Специално място е отредено и на НАЦИОНАЛНА КОНФЕРЕНЦИЯ „Акустика – ФЕМА“, София, на която се представят доклади за връзката електронна музика – акустика.

Отразяване.

Традиция е Българското национално радио да излъчва произведения на студенти, правени в Учебно-практическия и изсле-

дователски център за компютърно музициране и саунддизайн на Нов български университет. В отразяването на събитията от форум-фестивала активно участие вземат и телевизионни канали: БНТ, БТВ, Нова телевизия, ТВ „Евроком“, ТВ „Европа“, Радио FM classic. Осъществява се и *online* връзка по интернет.

Участници в концертите на форум-фестивала са композитори и специалисти от областта на електронната и компютърна музика. Всеки участник в рамките на 45 минути има възможността да направи концерт, да представи своя композиция, идея или научен доклад. Участниците в концертите не получават хонорар.

Когато фестивалът стартира своето провеждане в България, по същото време в Атланта, САЩ, Хауърд Уиршъл започва провеждането на американското издание на форум-фестивала COMPUTER MUSIC SPACE, със същите виртуални участници и произведения, което издание е също в *online* връзка по интернет с участниците от българското издание.

Награди

През 2005 г. българското представителство на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ за първи път връчи награда „НБУ – Компютърно музициране – най-добър студент, най-добър професионалист“, адресирана към студентите, изучаващи компютърна музика.

Пластиката обединява четири компонента – графичното изражение на магнитния звукозапис, графичното изражение на цифровия звукозапис, музикалната нота и един важен елемент – сърцето с искрата, която създава творчеството. Критериите за номинация са комплексни: много добър успех, ярки творчески прояви и публична реализация. Номинират се студенти от модул „Компютърно музициране“ и програми по изкуствата. Носителят на наградата за всяко издание на форум-фестивала става известен часове преди неговото откриване.



Изображение.
Пластика
[ЛАЗАРОВ
2021: 318]

През 2013 г. е учредена и награда на името на Станислав Станчев – Стенли – създател и изпълнител на електронна и компютърна музика. Тя е за три раздела: композиция и MIDI оркестрация; Sound Design; мултимедия и музика, правена с компютър.

Желаещите да участват за наградите студенти се номинират, творчеството им се оценява от журита в НБУ и KYMA-University-Atlanta, USA. Всяка година се дават и грамоти на изявени в областта на компютърното музициране творци.“ [ЛАЗАРОВ 2021: 316]

Други учредени награди: Награди за оказана професионална помощ при подготовката на форум-фестивалите „Вселената на компютърната музика“, Грамоти за дългогодишно участие в програмите на форум-фестивалите „Вселената на компютърната музика“, Грамоти за активна дейност в областта на компютърното музициране, Грамота за дългогодишно сътрудничество в модул „Компютърно музициране“ и в УПИЗ за компютърно музициране и компютърна звукообработка към БФ и програмите на форум-фестивалите „Вселената на компютърната музика“, Грамота за участието в семинар-концерт „Синтез и настроение“ в рамките на форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“, Грамота за дебютно участие в програмата на форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“.

Послания на Международния форум-фестивал. Международният форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ предоставя възможността на участниците, работещи в областта на електронното звукоизвличане, да представят своите идеи и творчески потенциал, създавайки необходимата среда за творческа изява. Събитието има своето запазено място в музикалния живот и е очаквано с огромен интерес от ценителите на електронната и компютърната музика.

Послания на форум-фестивала са: създаване на произведения на културата и изкуството, свързани със съвременния звукосвят; установяване на контакти и взаимодействие на институции и организации със сродна цел; установяване на контакти и взаимодействие между творци от целия свят, работещи в областта на електронната и компютърната музика; популяризиране на про-

изведенията чрез средствата за масова информация. Във връзка с идеята за *синтез на изкуства* фестивалната програма включва произведения на композитори от различни страни с основни идеи и съдържание, изразяващи връзката между отделните изкуства.“ [ЛАЗАРОВ 2021: 317]

От казаното по-горе става ясно, че основни цели на фестивала са запознаването с новите идеи в областта на електронната и компютърната музика, предоставяне на сцена за изява на работещите в областта на компютърното музициране, представяне на иновациите в областта музика – технология. Фестивалът дава възможност на присъстващите да се запознаят с естетиката на електронната и компютърната музика, спомага за изграждане на критерии по отношение на този вид музика.

От направения анализ на изданията през годините се открояват основни положителни тенденции. Първоначално философията на фестивала включва идеята за неговото провеждане в по-тесен кръг – с участието на специалисти в областта.

Моите наблюдения през годините дават основание за извод, че кръгът от участници във фестивала постепенно се разширява – понастоящем активни участници във фестивалната програма са също студентите, специализиращи в областта на компютърното музициране. Причини за устойчивото развитие и концептуалното надграждане се явяват осигуряването на институционална подкрепа в лицето на Нов български университет, на подкрепата на различни медии като БНР, БНТ и други. Ползите от съществуването на фестивала може да видим и в увеличаващия се брой от привърженици на електронната и компютърната музика у нас през годините, активното присъствие на младите хора във фестивалната програма.

Привличането на чуждестранни специалисти – като лектори на фестивала, както и фактът, че фестивалът се провежда едновременно в България и Америка, е доказателство, че събитието не е само с локален характер, а има трайно присъствие в международен план.

В тази връзка е важно да се отбележи, че в Националната конференция „Акустика – ФЕМА“, София – събитие с трайно при-

съствие във фестивалната програма през годините, участие имат както специалисти от различни висши училища в България, работещи в областта музика – технология, така и чуждестранни специалисти лектори.

Сведения за програмната политика на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ могат да бъдат открити в източници на информация като: програмите за отделните издания на форума, сведения в интернет източници, афиши, рекламни анонси, интернет сайтът на събитието.

Сред писмените източници са първото книжно издание, посветено на форум-фестивала: „10 години форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ с автор Дариан Георгиев³, разглеждащо предисторията, предпоставките за възникването на форум-фестивала, участниците, програмите, спецификата на форум-фестивала в периода 2002 – 2011 година (началото на десетото юбилейно издание е на 1 декември 2011 година). В Предговора към изданието авторът споделя следното: „Форум-фестивалът „Вселената на компютърната музика“ може да се разглежда като естествена необходимост, следствие от разнообразни промени в българското общество от културен, политически, икономически и социален характер, както и в отговор на масовия публичен интерес към оформяне на своеобразна нова вълна в сферата на изкуството“ [ГЕОРГИЕВ 2011: 3].

Други писмени източници са ежегодно публикуваните от автора на настоящия доклад статии (от 2012 година до настоящия момент), посветени на изданията на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“, които освен ретроспектива на събитията разглеждат новите явления и тенденции, репертоарната политика, обществения отзвук.

Инициатива, утвърдила се в рамките на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“, е проектът „Картини от България“, ръководен от проф. д-р Симо Лазаров

³ Дариан Георгиев е алумни – магистър по компютърно музициране в НБУ. Магистърската му теза е със заглавие „10 години форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“. Негов научен ръководител е проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

и доц. д-р Росица Бечева, стартирал през 2018 година. Тази дългосрочна инициатива е насочена към създаване и излъчване на авторски композиции в областта на електронната и компютърната музика – на студенти, алумни и преподаватели от НБУ. Проектът предлага разнообразни в стилистично отношение авторски композиции, реализирани с електронни средства, представящи визията на авторите за съвременна България. Проектът „Картини от България“ с участието на екип студенти по компютърно музициране от Департамент „Музика“ на Нов български университет беше отличен през 2021 г. с награда „Кристална лира“ в категория „звук и звуков дизайн“. [КРИСТАЛНА ЛИРА 2021]

Вече стана традиция закриването на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ да бъде осъществявано в ефир, в предаването „Картини от една изложба“ по БНР с водещ Сергей Шишов, с участието на живо на преподаватели, студенти, алумни на НБУ. [КАРТИНИ ОТ БЪЛГАРИЯ 2018] Тогава бива представян и поредният CD албум от поредицата „Картини от България“. До декември 2024 година проектът „Картини от България“ има своите 9 издания. През м. декември 2025 г., на предстоящото 24-то издание на форум-фестивала, бе представен 10-ият юбилеен CD албум от поредицата „Картини от България“.

Друга трайна тенденция през последните 3 издания на форума са концертите с електроакустична музика с участието на световно известния музикант – италианската флейтистка проф. д-р Луиза Селло. Концертите, на които бяха представени творби от съвременни български и италиански композитори, бяха с активното участие на проф. д-р Симо Лазаров (live electronics, sound processing) и доц. д-р Росица Бечева (live electronics, sound design). [БЕЧЕВА 2024]

Вече бе казано, че понастоящем активни участници във фестивалната програма са студентите, специализиращи в областта на електронното звукоизвличане. В тази връзка с огромен интерес от страна на присъстващите са посрещани концертите „Е-sound, саунд дизайн и музикална продукция“ с участието на студенти от специалностите „Електронна и компютърна музика“, „Тонрежисура“, „Музикален Ди Джей (DJ) и Видео Джей-инг (VJ)“, НБУ, в кои-

то студентите представят най-новата си музикална продукция.

Друга инициатива, утвърдила се в рамките на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“, е стартираният през 2022 година проект „Танц и електронна музика“, с ръководители доц. д-р Маргарита Кръстева (преподавател в департамент „Музика“, НБУ, специалист в областта на българската фолклорна хореография) и доц. д-р Росица Бечева (преподавател в департамент „Музика“, НБУ, специалност „Електронна и компютърна музика“ и „Тонрежисура“), в чиято основа е идеята за „синтез на изкуства“. В рамките на XIII международен форум-фестивал проектът имаше своето четвърто издание. [XXIII МЕЖДУНАРОДЕН ФОРУМ-ФЕСТИВАЛ 2024]

Трайно присъствие в рамките на лятното издание на Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ има фестивалът с конкурсен характер „Преглед на постиженията в звукорежисьорското майсторство“, който през май 2025 година имаше своето 12-о издание. Организатор на прегледа, който събира професионалисти и студенти в областта на звукоинженерството, е Нов български университет, департамент „Музика“. Началото на прегледа е поставено от доц. д-р Димитър Василев, НБУ. Понастоящем организатор и водещ на събитието е доц. д-р Емил Трайчев, НБУ.

В концепцията за Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ винаги е присъствала идеята за обновление и развитие. За първи път през 2023 година, в рамките на 3 дни, БНР Пловдив, беше домакин на форума. Идеята имаше своето продължение и през 2024 година, в рамките на XIII международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика – Симо Лазаров 2024“ (посветен на 50-годишнината от началото на електронната музика в България). Гост във фестивалните вечери беше проф. д-р Симо Лазаров, водещ – д-р Теодор Попов (алумни НБУ, звукоинженер в Радио Пловдив). [РАДИО ПЛОВДИВ 2024]

Концепцията за Международния форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ продължава да се обновява и развива и до днес. Фестивалът със своите 23 издания е утвърдена среда за представяне на иновации в областта на електронната и компютър-

ната музика, пространство за споделяне на най-новите идеи и проекти.

Поради ограничения обем, в настоящия доклад не е представен хронологически преглед на всички събития провеждани в рамките на форум-фестивала през годините, затова докладът е с отворен край.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

XXII Международен форум фестивал „Вселената на компютърната музика 2023” 4-16 декември 2023. Нов български университет [онлайн]. [прегледан 03.12.2025]. Достъпен на: <https://music.nbu.bg/bg/publikacii/xxii-mezhdunaroden-forum-festival-vselenata-na-komp-jutyrnata-muzika-2023> [XXII Mezhdunaroden forum festival „Vselenata na kompyutarnata muzika 2023” 4-16 dekemvri 2023. *Nov balgarski universitet* [onlayn]. [online]. [pregledan 03.12.2025]. Dostapen na: <https://music.nbu.bg/bg/publikacii/xxii-mezhdunaroden-forum-festival-vselenata-na-komp-jutyrnata-muzika-2023>]

ГЕОРГИЕВ, Д., 2011. *10 години Форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“*. София: Екопрогрес. ISBN 978-954-2970-05-7. [GEORGIEV, D., 2011. *10 godini Forum-festival „Vselenata na kompyutarnata muzika“*. Sofia: Ekoprogres. ISBN 978-954-2970-05-7.]

„Картини от България“ на студенти от НБУ в “Картини от една изложба”, 2018. *The other side* [онлайн]. [прегледан 03.12.2025]. Достъпен на: <https://theothersidezine.com/2018/03/01/картини-от-на-студенти-от-/> [Kartini ot Bulgaria“ na studenti ot NBU v “Kartini ot edna izlozhba”, 2018. *The other side* [onlayn]. [pregledan 03.12.2025]. Dostapen na: <https://theothersidezine.com/2018/03/01/kartini-ot-na-studenti-ot-/>]

Кристална лира '2021 – Годишни награди за музикално и танцово изкуство на СБМТД, 2021. *Youtube.com* [онлайн]. [прегледан 03.12.2025]. Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=v6M7mScbhLk&t=5247s> [Kristalna lira '2021 – Godishni nagradi za muzikalno i tantsovo izkustvo na SBMTD, 2021. *Youtube.com* [onlayn]. [pregledan 03.12.2025]. Dostapen na: <https://www.youtube.com/watch?v=v6M7mScbhLk&t=5247s>]

ЛАЗАРОВ, С., 2021. *70 случки с усмивка от сцената и зад сцената на електронната музика в България*. Т. 3. София: „Ковачев Прес“ ООД. ISBN 978-619-7400-93-9. [LAZAROV, S., 2021. *70 sluchki s usmivka ot stsenata i zad stsenata na elektronната muzika v Bulgaria*. Т. 3. Sofia: „Kovachev Pres“ OOD. ISBN 978-619-7400-93-9.]

Радио Пловдив отново е домакин на Фестивала на компютърната музика, 2024. *Подиум* [онлайн]. [прегледан 03.12.2025]. Достъпен на: https://podiumbg.eu/радио-пловдив-отново-е-домакин-на-фест/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign

[Radio Plovdiv отново е domakin na Festivala na kompyutarnata muzika, 2024. *Podium* [onlayn]. [pregledan 03.12.2025]. Dostapen na: https://podiumbg.eu/radio-plovdiv-otnovno-e-domakin-na-fest/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign]

XXIII международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика – Симо Лазаров 2024. Програма [онлайн]. [прегледан 03.12.2025]. Достъпен на: <https://music.nbu.bg/bg/aktualno/xxiii-ti-mezhdunaroden-forum-festival-vselenata-na-komp-ju-tyrnata-muzika-simo-lazarov-2024-xxiii-international-forum-festival-computer-music-space-simo-lazarov-2024!84147> [XXIII mezhhdunaroden forum-festival „Vselenata na kompyutarnata muzika – Simo Lazarov 2024. *Programa* [onlayn]. [pregledan 03.12.2025]. Dostapen na: <https://music.nbu.bg/bg/aktualno/xxiii-ti-mezhdunaroden-forum-festival-vselenata-na-komp-ju-tyrnata-muzika-simo-lazarov-2024-xxiii-international-forum-festival-computer-music-space-simo-lazarov-2024!84147>]

„ИГРАТА ЗА МАРИЯ МАГДАЛИНА“ ОТ BODLEIAN MS DIGBY 133: ЕЛЕМЕНТИ НА ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЪКАН И СЦЕНИЧНИ СТРАТЕГИИ

СЛАВА ЯНАКИЕВА¹

“THE PLAY OF MARY MAGDALENE” FROM BODLEIAN MS DIGBY 133: ELEMENTS OF DRAMATIC TEXTURE AND STAGING STRATEGIES

SLAVA YANAKIEVA²

Резюме: Текстът разглежда „Играта за Мария Магдалина“ от ръкописа Дигби като изключително сложен и хибриден образец на късносредновековната английска драма. Анализът проследява как произведението съчетава елементи на житийна игра, моралитè и пасионна драма, като едновременно развива образа на Мария Магдалина между грях, покаяние, апостолска мисия и святост. Особено внимание е отделено на въпроса за сценическата реализуемост на текста: множеството места на действие, големият брой персонажи, едновременността на събитията и динамиката на преходите по-

¹ Д-р **Слава Янакиева** е главен асистент в департамент „Театър“ на Нов български университет;
e-mail: syanakieva@nbu.bg, slava.yanakieva@gmail.com

² **Dr. Slava Yanakieva** is an Assistant professor at the New Bulgarian University Department of Theater; e-mail: syanakieva@nbu.bg

ставят сериозни предизвикателства пред всяка реконструкция на възможното представление. Така текстът е мислен не само като литературно и религиозно произведение, но и като театрален експеримент, който разширява представите ни за пространството, зрителското възприятие и драматургичното въображение на средновековния театър.

Ключови думи: Мария Магдалина, Bodleian MS Digby 133, Средновековна драма, драматургична тъкан, сценични стратегии, жанрова хибридность, generic hybridity

Abstract: The article examines *The Play of Mary Magdalene* as found in the Digby manuscript, theorising it as an exceptionally complex and hybrid example of late medieval English drama. The work combines features of the saint play, the morality play, and the Passion tradition, while shaping Mary Magdalene's figure through sin, conversion, apostolic mission, and sanctity. The issue of staging the text is of particular concern, given the numerous locations, extensive cast, simultaneous actions, and rapid transitions that characterise the performance. This complexity poses significant challenges to any attempt at reconstruction. The play thus emerges not only as a literary and devotional work, but also as a theatrical experiment that expands our understanding of space, spectatorship and dramatic imagination in medieval theatre.

Keywords: Mary Magdalene, Bodleian MS Digby 133, Medieval drama, dramatic texture, staging strategies, generic hybridity.

Срещата на съвременния режисьор и съвременния зрител със средновековната драма почти неизбежно поражда затруднения. Причината не е само историческата дистанция, а и различният статут на самия драматургичен текст. Докато драмата на новото време често предлага ясна композиция, обособени действия и сцени, а нерядко и детайлни ремарки, средновековните произведения

обикновено са анонимни, компилативни и слабо нормативни.³ Текстът често функционира не като фиксиран авторски план за постановка, а като запис, следа или работно свидетелство за перформативна практика. Затова и рубриките там, където ги има, по-често свързват епизодите повествователно, отколкото да описват жестове, психология, сценография или мизансцен. Те могат да бъдат на латински, което напомня генеричната близост до литургията, или напълно да липсват. В резултат съвременният читател не получава устойчива конвенционална рамка, а трябва сам да реконструира сценичните условия, които текстът предполага или отразява.

Това реконструиране не е просто техническо упражнение. От него зависи как ще бъдат разбрани логиката на действието, сценичното движение и дори жанровата своеобразност на произведението. Средновековни драми с ограничен брой персонажи и епизодична структура като „Човечество“ и „Всеки“ могат да бъдат играни в относително малко пространство, с дублиране на актьори и скромна сценография [ECCLES 1969: 153-185; CAWLEY 1959: 205-235]. Но други произведения изискват сложни решения и използват в пълна степен техниката *loci* и *platea*, известна и като *place and scaffold*, или пък подвижни коли-сцени [WICKHAM 2013].⁴ При тази организация отделни „места“ са представени чрез подиуми или обособени зони, разположени линейно, полукръгово или концентрично,⁵ а общото пространство между тях – *platea*-

³ Изключение правят някои авторски произведения от територията на днешна Франция, като тези на Адам дьо ла Ал и Жан Бодел, а също и латинските драми на Хилдегард от Бинген и Хротсвита от Гандерсхайм.

⁴ Вж. реконструкцията на Уикам <https://www.luminarium.org/encyclopedia/mpwagonrec>.

⁵ Вж. миниатюрата със сценографията на Валенсиенските мистерии, 1547. BnF MS Français 12536, f. 1v-2r. <https://www.luminarium.org/medlit/valenciennes.jpg> [Accessed 10 March 2026]; миниатюрите с житийната игра за мъченичеството на св. Аполония от ок.1460 г., дело на Жан Фуке от Часослова на Етиен Шевалие, Musée Condé, Chantilly. <https://www.luminarium.org/encyclopedia/mpapollonia.jpg> [Accessed 10 March 2026]; сценична схема на „Замъкът на устояването“, в The Macro Manuscript, Folger Library, MS V.a.354, f. 191v, от ок. 1425. <https://digitalcollections.folger>.

та – се превръща в динамична зона на движение, срещи и чудеса. Публиката може да стои неподвижно или да се придвижва заедно с действието. Следователно сценичното устройство не е външна подробност, а ключ към интерпретацията на текста.

Именно в този контекст трябва да бъде разглеждана „Играта за Мария Магдалина“ от ръкописа Digby 133, съхраняван днес в Бодленската библиотека.⁶ Пиесата е записана в началото на XVI век, но вероятно е създадена през XV век, а езиковите ѝ особености насочват към Източна Англия. Макар стихът ѝ да не е строго дисциплиниран, произведението впечатлява с мащаба си: 2143 стиха, повече от 50 персонажа, голям брой рубрики и изключително обширна система от места на действието. Произведението очевидно не е писано за театрална сграда и не разчита на „модерни“ механизми за смяна на декора. Неговата амбиция е съпоставима с други големи средновековни творби като „Замъкът на Устояването“ и корнуелската „Ординалия“, но без да разполага с удобството на многодневно представяне.⁷

За да се разбере сценичната трудност на тази драма, най-напред трябва да се види общият ѝ сюжетен замисъл. Началото представя своеобразен парад на тираничната власт. Тиберий, Ирод и Пилат – фигури, добре познати от английските пасионни игри – се самоописват в регистър на владетелско самохвалство [CLOPPER

edu/img31592 [Accessed 10 March 2026] или диаграмите на корнуолските „Ординалия“, MS. Bodleian 791 f. 27r, 56v, 83r <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b105eaa-bb08-4839-a82f-0fdd114a7100/surfaces/58a45dc9-b223-4edc-9664-316a67332ed5/> и Св. Мериадок, в Peniarth MS 105B, f. 51v, 92 v. <http://hdl.handle.net/10107/4398775>; <http://hdl.handle.net/10107/PublicDomainMark> [Accessed 10 March 2026].

⁶ Bodleian Library MS. Digby 133, fols. 95r-145r. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/05e26b38-07b8-417c-b99e-b1bb1e023b65/surfaces/f9710240-8325-4cb7-88aa-e3bfc22d8ba8/> [Accessed 10 March 2026].

⁷ Трябва да се признае, че сложни за представяне игри откриваме и в по-ранни периоди, напр. Играта за Антихриста от Тегернзее (XII в.): Anon (1100) *Ludus de aventu et interitu Antichristi. Literae multae et alia excerpta ex Ottonis Frisingensis Gestis Imperatoris Friderici* [u.a.] – BSB Clm 19411. [online]. Available from: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00008249-9>. Тя съдържа само 441 стиха, но е замислена като сложен религиозно-политически спектакъл, с много действащи лица.

1980]. На реторично равнище техният глас е противопоставен на смирението на Христос, „Цар на царете“⁸, приел „образ на раб“.⁹ Към този ред на самохвалните властници принадлежи и бащата на Мария Магдалина, Сир, а по-късно – и Кралят на Марсилия (в езическото му битие). Така още в началото драмата установява едно от централните си противопоставяния: суверенното самовъзвеличаване на земните владетели срещу смирението, покаянието и благодатното преобразяване [MITCHELL-BUCK 2014: 243].¹⁰

След уводните владетелски сцени се появяват Светът, Плътта и Дяволът – класически алегорични фигури, които организират заговора срещу Мария Магдалина. След смъртта на баща ѝ и осиротяването на тримата наследници – Мария, Марта и Лазар – Седемте смъртни греха обсаждат Замъка. Развратът извежда Мария от там към кръчмата в Йерусалим, където тя среща Галанта, който е и Гордостта и Любопитството. Следва период на падение, докато в беседката, където тя заспива в очакване на своите „кавалери“, настъпи повратът: Добрият ангел я подбужда към покаяние и я насочва към Христос. Така централната фигура на житийната схема *conversio* – е представена едновременно като психологически, морален и сценичен прелом.

Сцената у Симон Прокажени е първият от повратните моменти в драмата. Мария Магдалина следва Христос и учениците му „с плач“, умива нозете му със сълзи, отрива ги с косите си и бива очистена, докато седемте бесове излизат от нея „с гръм“ и се отправят към ада. Тук текстът свързва покаяната линия на грешницата с евангелската традиция, а сценичното действие се разгръща на няколко равнища едновременно: домът на Симон, движението на Христос и учениците по *platea*-та, внезапното появяване на бесовете и последвалата буфонерна реакция на подиума на Ада, където провалилите се дяволи биват наказани и заливани със смола. Именно в такива сцени се вижда колко неадекватно би било про-

⁸ Откр. 17:14; 19:16 и 1 Тим. 6:15.

⁹ Фил. 2:7.

¹⁰ Авторката говори за „култура на тираните“ в този период от сценичната история и избира за свой фокус „Мария Магдалина от Дигби“ именно поради обилието от тиранични персонажи.

изведението да бъде схващано като проста поредица от „картини“.

След покаянието следва епизодът с болестта¹¹, смъртта и възкресението на Лазар. Марта и Мария търсят Христос, погребват брат си с участието на войници, оплаквачки и свидетели, а после се отправят към гроба, където става чудото на възкресението. Някои изследователи приемат това място за логичен край на първата част на драмата [ADAMS 1924: 225].¹² Оттук нататък обаче произведението не се успокоява, а напротив – преминава към още по-сложен монтаж между евангелска история, житийна легенда и алегорична драматургия.

Следващият голям блок отвежда вниманието към Марсилия. Там Кралят и Кралицата, заедно със свитата си, извършват езическа „служба“ в капището, обгрижвано от Жреца и Момчето. Ритуалът е представен като комично преобърнато подобие на християнска литургия и по този начин драмата въвежда фарсови елементи в иначе сериозния си религиозен разказ.¹³ Това е важен белег на композицията: сакралният наратив се прекъсва от интермедийни сцени с периферни персонажи, чиято функция е едновременно да развлекат публиката и да разтоварят напрежението.

Междувременно в евангелската линия вече са се случили Страстите, Разпятието и Възкресението. Мария Магдалина се явява като една от мироносиците и е включена в традиционните поджанрови епизоди на пасионната драма: посещението на Гроба, диалога с ангела, срещата с възкръсналия Христос в градината. Тези моменти следват добре установени сценични модели, но тук са вградени в по-широката житийна структура. След Възнесението Христос вече присъства от подиума на Рая и изпраща архангел Рафаил да възложи на Мария Магдалина апостолската ѝ мисия в

¹¹ Иоан. 11:4ff.

¹² Авторът смята, че пиесата е играна в две части, разделени от обедна почивка точно на това място. Той публикува само първата част (225-243).

¹³ Езичниците в английските средновековни драми нерядко споменават Мохамед (с транскрибирано по един или друг начин име) като идол. Същото наблюдаваме и сред други образци на територията на Европа – например в латинската драма „Сина на Гетрон“. Езическите персонажи се кълнат едновременно в Мохамед и в Аполон, наравно с измислените идоли като Ерваган например (Le Jeu de Saint Nicolas на Жан Бодел).

Марсилия. Така драмата променя режима на Христовото присъствие: по време на земния му живот той се движи по *platea*-та; след Възнесението действа от дистанцията на Небето, чрез ангели, чудеса и сакраментални посредници.

Марсилският цикъл е особено важен както за фабулата, така и за сценичната организация. Той заема повече от една трета от целия текст и е забележително наситен с рубрики, голяма част от които са на латински. Това може да подсказва самостоятелното съществуване на този откъс и по-късното му включване в компилацията, но по-важното е, че епизодът е внимателно вграден в цялото чрез два първоначални „включващи“ момента, напомнящи паралелен монтаж. След възкресението на Лазар кратък марсилски епизод подготвя бъдещата линия, после пасионният елемент продължава, а впоследствие второ марсилско включване отвежда към комичната езическа служба. Едва след това, чрез небесното поръчение на Рафаил, започва същинската мисия на светицата.

Когато Мария Магдалина пристига в Марсилия с кораб¹⁴, драмата рязко сменя мащаба и ритъма си. Тя изобличава езическото на Краля, отива с него до капището, където по нейните молитви облак от небесата подпалва храма, а Жрецът и Момчето „потъват“.¹⁵ След това тя е прогонена и намира убежище в колиба. По-късно Христос отново изпраща ангели, които я пременят в бяло и я ескортират през нощта в двореца, където тя поучава царската двойка. На сутринта те са убедени, че са получили откровение и се обръщат във вярата. Кралицата по чудесен начин забременява, а Кралят решава да приеме кръщение от апостол Петър в Йерусалим. Сюжетът тогава преминава в още едно пътуване – морско поклонничество, през което кралицата ражда, умира и е оставена

¹⁴ Този кораб е изключителна находка – някои от изследователите си го представят като платформа на колела, която се тегли или бута, други – като количка с две колелета, която самите актьори тласкат из мястото.

¹⁵ Можем да си представим някакво устройство, свързващо подиума на рая с този на Марсилия, по което ще се спусне въпросният облак – въжена инсталация или нещо подобно, а всъщност е напълно възможно това да е отново описателна рубрика. Ст. 1561-1562: Here shall come a clowd from heven and sett the tempyl on a fyre, and the pryst and the clerk shall synke, and the kyng gothe hom...

с детето на скала, а после, след кръщението и обиколката на Светите места, Кралят ги открива живи по застъпничеството на Мария Магдалина.¹⁶ Този наратив прави сценичното пространство още по-сложно: Марсилия, корабът, брегът на Йерусалим, скалата в морето и отново завръщането в Марсилия трябва по някакъв начин да съществуват в общата перформативна логика.

Особено показателен е начинът, по който драмата организира преходите между отделните епизоди. Тя не следва модерната логика на линейно развитие в единно пространство, а работи чрез съгъстяване и разгръщане на различни времеви и пространствени пластове. Някои сцени сякаш се „включват“ като самостоятелни модули, но без да загубят връзката си с цялото. Така например марсилската история не е просто добавен житиеписен епизод след евангелските събития, а е внимателно разпределена така, че да влиза в диалог с тях. Самохвалството на езическия Крал отразява владетелската надменност на Тиберий, Ирод и Пилат; фалшивата езическа служба в капището функционира като комична и обърната версия на истинската меса; а пътуването на краля към Йерусалим и обратно пренася логиката на поклонничеството от евангелската история в постпасхалната мисия на светицата. По този начин драмата не просто нанизва отделни чудеса и приключения, а изгражда повторения, контрасти и рими между отделни сюжетни линии.

В този смисъл композицията може да бъде мислена като „монтажна“, макар терминът да е модерен. Текстът многократно прекъсва едно действие, за да включи друго, което протича на друго място и с друга динамика. Публиката трябва постоянно да превключва вниманието си: от Двореца към Ада, от Замъка към Кръчмата, от Гроба към Марсилия, от кораба към Рая. Подобна техника усилва динамиката и произвежда усещане за свят, в който видимото и невидимото, земното и отвъдното, човешкото и демоничното са едновременно активни. Действието не се изчерпва в една сценична локация, а е разпределено в мрежа от отношения. Ето защо рубриките/ремарките в текста не могат да бъдат четени само като сценични инструкции; те са индекси за превключване на

¹⁶ Във всеки случай за една реплика е изминала година време, в което Кралят е обиколил Назарет и Витлеем и сее върнал при Петър (1850 – 1851).

вниманието и за пренареждане на пространствената карта в съзнанието на зрителя.

Проблемът се усложнява от това, че не всички сцени на мястото са отбелязани експлицитно. Понякога рубриката ясно казва, че някой влиза, слиза, потъва или се отправя към дадено място. Друг път самите реплики издават, че сме вече другаде. Това е видно например в епизодите след Възкресението, когато Мария Магдалина трябва първо да бъде отделена от другите мироносици, за да срещне Христос като „градинаря“, после пак да се върне при тях, а сетне Христос отново да се яви на трите жени.¹⁷ Нито дистанцията между тези групи, нито механизмът на появяване и изчезване са описани докрай. Подобно е положението и при спирането на кораба до скалата с Кралицата и детето.¹⁸ За достигането до мястото научаваме не от пространствена инструкция, а от словото на персонажа. Това предполага режисьорско решение, което не може да бъде изведено механично от текста, а трябва да бъде конструирано чрез логиката на цялото.

Значима е и ролята на рубриките като носители на сценична предвидливост. На места те подготвят събитието много преди то да настъпи. Пример за това е заповедта седемте дяволи да бъдат облечени и скрити предварително¹⁹, за да се появят в точния момент

¹⁷ 1060-1061 *Hic aparuit Jhesus.* / Тук се появя Иисус; 1095-1096 *Here avoydyd Jhesus sodenly, thus seyyng Mary M:* / Тук Иисус внезапно напусна, а Мария Магдалина казва следното: (т.е. обръща се към другите Марии да им съобщи за чудото), след появата на Христос (без рубрика) пред трите жени, Той „отново“ изчезва: 1124-1125 *Here Jhesus devoydytt agen.* Всички цитати от драмата за Мария Магдалина от Дигби са съгласно редакцията и номерацията на COLETTI, Theresa, 2018. *The Digby Mary Magdalene Play.* Medieval Institute Publications. ISBN 978-1-58044-286-2.

¹⁸ 1878-1879 *Et tunc navis venit ad circa placeam. Rex dicit:* / И после корабът обикаля плазеа-та. Кралят казва: (т.е. Кралят моли моряка да доплават до скалата, където намират живи детето и Кралицата и детето, която с чудотворното застъпничество на Мария Магдалина също е кръстена от Петър и е видяла Божи Гроб. Самото достигане става ясно от репликата на Краля). 1914-1915 *Et tunc remigant a monte, et nauta dicit:* / И после гребат обратно от скалата, а морякът казва: (това, което казва Морякът, е, че са стигнали до брега на Марсилия).

¹⁹ Ст. 563-564. *They shal be arayyd lyke seven dylf, thus kept closse.*

при изгонването на бесовете от Мария Магдалина.²⁰ Това означава, че текстът пази следи от реална постановъчна мисъл: не само описва какво трябва да се види, но и разкрива знание за необходимата предварителна организация. На други места обаче рубриките са почти чисто повествувателни: предават, че мирото е „скъпоценно“, че нозете са умити със сълзи²¹, че небесата ликуват.²² Те не решават практическия въпрос как да се постигне ефектът, а само фиксират въображаемата интензивност, към която представлението трябва да се стреми. Това двойно движение между прагматично и визионерско прави текста особено интересен, но и особено труден за възстановка.

Хибридността на произведението има и още едно измерение: тя е богословска, а не само жанрова. В рамките на един и същ текст Мария Магдалина е едновременно покаяна грешница, сестра на Марта и Лазар, мироносица, апостолка на Марсилия и пустинница [HASKINS 2004]. Тази сложна образна композиция стъпва върху дългата история на сливане на няколко евангелски фигури в едно име – процес, традиционно свързан със словото на папа Григорий Велики.²³ По-късните легендарни пластове добавят мисионерството в Марсилия и отшелническата аскеза, която я доближава до

²⁰ Ст. 691-692: *sevyn dyllys shall devoyde from the woman, and the Bad Angyll entyr into hell with thondyr.*

²¹ Ярък пример за повествувателност на рубриките. Защото не е ясно как точно може да бъде представено, че умива нозете именно “*wyth the terrys of hur uys*” и че мирото е “*precysus*” (640-641).

²² Ст. 2018-2019: *Here shall to angyllys desend into wyldyrnesse, and other to shall bryng an oble, opynly aperyng aloft in the clowddys; the to benethyn shall bryng Mari, and she shall receyve the bred, and than go agen into wyldyrnesse;* ст. 2030-2031: *Her shall she be halsyd wyth angyllys wyth reverent song: Asumpta est Maria in nubibus. Celi gaudent, angeli laudantes felium Dei /* Тук тя ще бъде приветствана с песен на почитание: Мария беше възнесена в облаците. Небесата ликуват, (докато) ангелите възхваляват Божия Син. Тук е използвана вариация на антифона *Assumpta est Maria in caelum*, посветен на св. Богородица. Той обичайно се използва на Първата вечерня, преди празника на Успение Богородично; на Утренята (*Laudes*) на празника и на Втората вечерня в същия ден.

²³ Слово 33, *XL Homiliarum in Evangelia*, PL 76: 1238-46. Мат. 26:6-13; 27:56-61 и 28; Марк. 14:3-9, гл.15, 16; Лук. 7:37, 8:1-4, и 10:38-42; и Иоан. 19:25 и 20:1-10.

модела на святост, зададен от Мария Египетска. Драмата приема тази многосъставна святост не като проблем, а като ресурс. Тъкмо защото героинята вече съчетава няколко традиции, текстът може да синтезира житие, пасионна драма и моралите в едно мащабно представление за обръщането, свидетелството и светостта.

Не по-малко важни са комичните сцени. На пръв поглед те изглеждат странични спрямо сериозния център на произведението, но всъщност изпълняват няколко функции. Първо, те осигуряват ритмично разчупване и позволяват на зрителите да преминават от висока религиозна напрегнатост към смях, без да напускат общата морална рамка. Второ, чрез тях отрицателният свят става пластичен и театрално плътен: жрецът, момчето, моряците и бевсовите не са просто носители на зло или низова грубост, а живи сценични тела с глас, темперамент и смешна неадекватност. Трето, тъкмо чрез смеха драмата обезсилва фалшивите авторитети – езическата заблуда, дяволската власт, самохвалството на владетелите. Комичното не стои извън сакралното, а работи в негова полза, като превръща идолопоклонството и демонското насилие в театрално разобличени форми.

Когато се гледа в перспектива, цялата драма може да бъде описана и като разказ за различни режими на присъствие. В началото доминират властовото слово, земните дворци, обсадата, кръчмата, къщата и гробът – пространства на човешка и демонична активност. По средата текстът преминава през прага на Възкресението, където Христос все още се явява в историята, но вече започва и новият ред на небесно посредничество. В края пустинята и Раят се превръщат в почти непрекъснат вертикален коридор, по който ангелите се движат нагоре и надолу. Така хоризонталната мрежа от места постепенно отстъпва на вертикалната ос между земя и небе. Това е композиционен жест с голяма сила: външното движение на сюжета постепенно се преобразява във вътрешна, сотириологична ориентация.

Ето например последният голям раздел, който включва живота на Мария Магдалина в пустинята²⁴ и описан като продължил

²⁴ Her goth Mary into the wyldyrnesse / Тук Мария отива в пустинята (1971-1972).

тридесет години: там тя е хранена с небесна храна, ангели я издигат към небесата, където получава хостията, а накрая идва Свещеникът, пратен от Христос да ѝ даде последно причастие. Смъртта ѝ е маркирана с думите на Псалм 30:6, които същевременно отгласят думите на Христос от Кръста.²⁵ Завършекът съчетава житийна святост, литургична образност и вертикален сценичен жест: движението вече не е хоризонтално между подиуми и места, а нагоре, към Небето.

Тази кратка реконструкция на съдържанието демонстрира хибридноста на драмата. От една страна, тя е житийна „игра“ за светица и проследява трансформацията на централния образ от греховност към святост – типична структура за *saint play*. От друга страна, включва елементи от т.нар. моралитè с неговите алегорични фигури, персонификации и обсадата на Замъка от Седемте смъртни гряха [COLDEWEY 1975].²⁶ От трета, в тъканта ѝ са внедрени цели поджанрови фрагменти от пасионната традиция – *Visitatio Sepulchri*, *Hortulanus*, възкресяването на Лазар. Наред с това действието е прекъсвано от фарсовите сцени с жреца, момчето, моряка и неговия помощник. Следователно жанровото определяне на текста е затруднено не защото му липсва идентичност, а защото самата му идентичност е изградена чрез наслагване и взаимодействие между различни драматургични традиции.

Но истинската трудност на произведението е структурна. Изследователите са далеч от съгласие относно броя на необходимите места на действието. Според Тереза Коleti те са поне деветнадесет [COLETTI 1979: 313], според Джон Колдую – двадесет и две

²⁵ В Твоя ръка предавам духа си; Ти си ме избавял. Господи, Боже на истината.

²⁶ Този елемент присъства като централно събитие в не едно литературно произведение, но е особено забележителен в средновековната драма „Замъка на устояването“ (*The Castle of Perseverance*) от т.нар. Макро ръкопис, ок. 1440 (Folger MS V.a.354, f. 154-191). Там Седемте смъртни гряха водят същински бой с Добродетелите – всеки със своя директен антагонист. Тук антагонисти няма, но приликата кара някои от изследователите да поставят Замъка на Магдалена в центъра на евентуалната сценография по подобие на Замъка на Устояването, за който има запазена схема на представлението.

[COLDEWEY 1975: 115], според Глин Уикам – двадесет и четири [WICKHAM 1972: 111], а Матю Дейвис стига до тридесет и седем локации [DAVIS 2016: 74]. Сандро Стика разглежда драмата на две части и брой общо двадесет и четири локализирани места [STICCA 1972: 111], докато Боб Годфри обръща особено внимание на големия брой епизоди, изискващи игра в *platea*-та [GODFREY 2015: 112]. Разликите идват не само от различни редакторски решения, но и от самия текст, който понякога назовава места, а друг път предполага смяната им само чрез реплики. Рубриките често описват желания ефект, а не механиката на осъществяването му. Те могат да кажат, че Христос „внезапно“ се появява или изчезва, че корабът обикаля *platea*-та, че бесовете потъват, че храмът се подпалва, но не уточняват как именно трябва да стане това.

Все пак по сигурни белези – като изпращането на вестоносци и необходимостта от разграничени властови центрове – можем да очертаем ред основни подиуми: Рим, дворците на Пилат и Ирод, подиумите на Света, Плътта, Ада и Рая, както и Замъка на Мария Магдалина и Марсилия. Към тях трябва да се прибавят нееднозначни, но вероятни места като Кръчмата, Беседката, Домът на Симон Прокажени, Гробът на Лазар, Голгота, Гробът Господен, брегът на Йерусалим, Скалата в морето, Колибата, Пустинята и мястото на свещеника. Ако се включат различните локуси в рамките на Марсилия, корабът и *platea*-та, лесно се достига до около двадесет и три или повече локации. Още по-впечатляващ е броят на смяната между тях: текстът предполага десетки преходи (повече от 70), много от които са почти мигновени.

Именно тук възниква големият въпрос за евентуалната сценична реализация. Една възможност е подражание на концентричната схема на „Замъкът на Устояването“, при която централният замък организира всички останали места [BEVINGTON 2012: 688-9]. Но в случая замъкът на Мария Магдалина не е достатъчно активен център, за да оправдае такова решение. Друга възможност е линейно или полукръгово разполагане, подобно на големите пасионни игри, напр. във Валансиен. И това решение обаче не премахва проблема с епизодичността и честите скокове между отдалечени пространства. По-убедителна изглежда хипотезата за групиране на

епизодите и активно използване на *platea*-та като пространство на движение, в което зрителите могат физически или въображаемо да следват действието [JONES 1977: 34-38; BUSH 1989:143].

При подобна променадна логика пространството между локализираните места става по-важно от самите тях. Там се случват срещите, чудесата, поклонническите преходи, пресичането между земното и сакралното. *Platea*-та не е „празно място“, а зона на събитие и въвличане. Именно там Христос се движи сред хората; там Марта и Мария тичат към него; там корабът превежда поклонниците; там публиката може да съпреживее едно едновременно физическо и духовно пътуване. В този смисъл драмата за Мария Магдалина не просто разказва за обръщане и спасение, а самата тя е устроена като поклонническа траектория. Тя кани зрителя да измине пътя от съблазънта през покаянието и чудото към мисионерството и аскезата и в крайна сметка към спасението.

Тъкмо затова сценичната сложност на произведението не бива да се разбира единствено като логистичен проблем. Тя има богословска и перформативна функция. Разпределението между *loci* и *platea*, между земно движение и небесна дистанция, между комични интермедии и висока святост, превръща драмата в трансформативно представление. В термините на по-късната театрална теория тя би могла да има есенциална ефикасност – едновременно да забавлява, да чества общността, да проповядва, да преобразява идентичността и да дава достъп до сакралното [SCHECHNER 2015]. Средновековният драматург едва ли е формулирал това теоретично, но драматургичната тъкан на произведението показва ясно, че е мислил театъра като средство за религиозно въздействие. „Играта за Мария Магдалина“ от Digby 133 е точно такъв пример: хибридна, пространствено разклонена, подвижна и насочена не само към показване на святост, но и към въвличане на публиката в самия процес на духовно движение.

РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

ADAMS, Joseph Quincy, 1924. *Chief pre-shakespearean dramas*. New York: George G. Harrap & CO.

- Anon (1100) *Ludus de aventu et interitu Antichristi. Literae multae et alia excerpta ex Ottonis Frisingensis Gestis Imperatoris Friderici* [u.a.] BSB Clm 19411. *The MDZ* [online]. [accessed 10 March 2026]. Available from: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00008249-9>
- BEVINGTON, David, 2012. *Medieval Drama*. Hackett Publishing. ISBN 978-1-62466-566-0.
- 12536, f. 1v-2r. BnF MS Français. *Luminarium* [online]. [accessed 10 March 2026]. Available from: <https://www.luminarium.org/medlit/valenciennes.jpg>
- Digby 133, fols. 95r-145r. *Bodleian Library MS* [online]. [accessed 10 March 2026]. Available from: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/05e26b38-07b8-417c-b99e-b1bb1e023b65/surfaces/f9710240-8325-4cb7-88aa-e3bfc22d8ba8>
- BUSH, Jerome, 1989. The Resources of Locus and Platea Staging: The Digby „Mary Magdalene“. *Studies in Philology*. vol. 86(2), pp. 139-165. ISSN 0039-3738.
- CLOPPER, Lawrence M., 1980. Tyrants and Villains Characterization in the Passion Sequences of the English Cycle Plays. *Modern Language Quarterly*. vol. 41(1), pp. 3-20. ISSN 0026-7929.
- COLDEWEY, John C., 1975. The Digby Plays and the Chelmsford Records. In: *Research Opportunities in Renaissance Drama XVIII*. pp. 103-121.
- COLETTI, Theresa, 1979. The Design of the Digby Play of Mary Magdalene. *Studies in Philology*. vol. 76, no. 4, pp. 313-333. ISSN 0039-3738.
- COLETTI, Theresa, 2018. *The Digby Mary Magdalene Play*. Medieval Institute Publications. ISBN 978-1-58044-286-2.
- DAVIS, Matthew, 2016. As Above, So Below: Staging the Digby Mary Magdalene. *Theatre Notebook*. 2016, vol. 70(2), 74, pp. 74-108. ISSN 0040-5523.
- ECCLES, Mark, ed., 1969. *The Macro Plays: The Castle of Perseverance, Wisdom, Mankind*. First Edition. London: Early English Text Society. ISBN 978-0-19-722265-2.
- GODFREY, Bob, 2015. The Digby Mary Magdalen in Performance: a merry peripeteia. In: TWYCCROSS, Meg, KING, Pamela M. and Sarah CARPENTER, eds., *Medieval English Theatre 37: The Best Pairt of our Play. Essays presented to John J. McGavin. Part I*. Boydell & Brewer. pp. 105-118. Medieval English Theatre. ISBN 978-1-78204-594-6.

- HASKINS, Susan, 1995. *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. New York: Riverhead Books. ISBN 978-1-57322-509-0.
- JANSEN, Katherine Ludwig, 2001. *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton University Press. ISBN 978-0-691-08987-4.
- JONES, M. K., 1977. *Pilgrimage from text to theater: a study of the staging of the Digby Mary Magdalen*. PhD. Colorado: U of Colorado.
- MALVERN, Marjorie M., 1975. *Venus in Sackcloth: The Magdalen's Origins and Metamorphoses*. Southern Illinois University Press. ISBN 978-0-8093-0707-4.
- MIGNE, J.-P, 1988. *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Leiden, The Netherlands: IDC.
- MITCHELL-BUCK, Heather S., 2014. Tyrants, Tudors, and the Digby Mary Magdalen. *Comparative Drama*. vol. 48(3), pp. 241-259. ISSN 0010-4078.
- Musée Condé, Chantilly. *Luminarium* [online]. [accessed 10 March 2026]. Available from: <https://www.luminarium.org/encyclopedia/mpapollonia.jpg>
- MS V.a.354, f. 191v, ot ok. 1425. The Macro Manuscript. *Folger Library* [online]. [accessed 10 March 2026]. Available from: <https://digitalcollections.folger.edu/img31592>
- SCHECHNER, Richard, 2015. *Performance theory*. New York: Routledge. ISBN 978-1-138-12791-3.
- STICCA, Sandro, 1972. *The Medieval drama* [online]. Albany: State University of New York Press [Accessed 11 July 2019]. ISBN 978-0-585-06505-2. EBSCO: eBook Collection. Available from: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=8500>
- WICKHAM, Glynne, 1972. The Staging of Saint Plays in England. In: STICCA, Sandro, ed. *The Medieval Drama*. New York: State University of New York Press, pp. 99-119. ISBN 978-1-4384-2127-8.
- WICKHAM, Glynne, 2013. *Early English Stages 1576-1600*. Part I. Routledge. ISBN 978-1-315-00863-9.
- 791 f. 27r, 56v, 83r. MS. *Bodleian* [online]. [accessed 10 March 2026]. Digital Bodleian. Available from: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b105eaa-bb08-4839-a82f-0fdd114a7100/surfaces/58a45dc9-b223-4edc-9664-316a67332ed5/>
- 105B, f. 51v, 92 v. *Peniarth MS* [online]. [accessed 10 March 2026]. The National Library of Wales. Available from: <http://hdl.handle.net/10107/4398775>;

ИНТЕГРАЦИЯТА НА ЕМОЦИОНАЛНАТА ИНТЕЛИГЕНТНОСТ И ТЕОРИЯТА НА ПОТОКА В ОБУЧЕНИЕТО ПО ДЖАЗ ИМПРОВИЗАЦИЯ, БАЗИРАНО НА „ДВАНАЙСЕТТЕ НОТИ“ НА КУИНСИ ДЖОУНС

ХРИСТИАНА СТОЙКОВА¹

THE INTEGRATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE AND FLOW THEORY INTO JAZZ IMPROVISATION EDUCATION, BASED ON QUINCY JONES' "TWELVE NOTES"

HRISTIANA STOYKOVA²

Резюме: Тази статия изследва възможностите за интеграция на емоционалната интелигентност и теорията на потока, вдъхновена от житейските уроци и творческата философия, споделени в книгата на Куинси Джоунс „12 ноти: относно

¹ **Христиана Стойкова** е редовен докторант в Нов български университет, департамент „Музика“, с научен ръководител доц. д-р Ангел Заберски. E-mail: hristianastoikova2406@gmail.com

² **Hristiana Stoykova** is a full-time PhD Student at New Bulgarian University, Music Department, with Scientific Supervisor Assoc. Prof. Angel Zaberski, PhD. E-mail: hristianastoikova2406@gmail.com

живота и творчеството“. В нея той представя важността на осъзнаването и регулирането на емоциите на музикалния изпълнител. При съчетаването на емоционалната интелигентност с подходящите педагогически подходи може да се подобри цялостно музикалността, мотивацията, нивото на себеизразяване и моментите на поток в обучението по джаз импровизация на младите артисти. Чрез култивиране на емоционална осъзнатост и дълбочина, себerefлексия и креативност, педагозите могат да подкрепят обучаващите се да отключат автентичното си музикално изразяване – основен принцип според Куинси Джоунс.

Ключови думи: обучение, джаз, мотивация, емоционална интелигентност, теорията на потока

Abstract: This article explores the prospects of integrating emotional intelligence and flow theory, drawing inspiration from the life lessons and creative philosophy elucidated in Quincy Jones' book „12 Notes: On Life and Creativity.“ In this book, the author presents the importance of emotional awareness and regulation for the musical performer. When combined with appropriate pedagogical approaches, emotional intelligence has been shown to improve overall musicianship, motivation, self-expression, and flow moments in the training of young jazz improvisers. According to Quincy Jones, educators can support students in unlocking their authentic musical expression by cultivating emotional awareness and depth, self-reflection, and creativity.

Keywords: education, jazz, motivation, emotional intelligence, flow theory

Куинси Джоунс (1933 – 2024) е една от най-влиятелните фигури в съвременната музика – продуцент, композитор, тромпетист, аранжор и диригент. Работил е в колаборация с едни от най-популярните изпълнители на световната музикална сцена – Рей Чарлс,

Майлс Дейвис, Каунт Бейзи, Франк Синатра, Майкъл Джексън и много други популярни имена. В кариерата си той има досег до изпълнители от различните поколения и жанрове, но изначално музикалният му път тръгва от джаз музиката и свиренето на тромпет, затова и съветите и опитността, които споделя в книгата „12 ноти: относно живота и творчеството“, са приложими за младите музиканти, особено тези, които се занимават с джаз. Джоунс споделя свои лични истории и преживявания от ранното детство, които са формирали житейския му мироглед и са го тласнали да се обърне към творчеството с една особена емоционалност и духовност.

В обучението по музика, особено това по импровизация в джаза, тези идеи са особено приложими. Джазът е интелектуална музика, която в съвремението ни предполага една задълбочена теоретична подготовка, която дава солидна основа на младите музиканти. Но свиренето на джаз не е само интелектуално упражнение – то е емоционален диалог, споделяне, вътрешна устойчивост, емоционална осъзнатост и интуитивно присъствие. Въпреки това в обучението по музика масово, включително в България, акцентът пада върху теоретичните познания и техническата прецизност на изпълнителите и това често засенчва значимостта на осъзнаването, комуникирането и изразяването на емоции чрез музиката, а и отвъд нея. Това се предполага, че идва интуитивно, а не при всеки музикант е така.

Статията предлага интеграция на концепцията за емоционална интелигентност и теорията на потока като подпомагащи стратегии в обучението по импровизация, базирано на съветите и философията на Куинси Джоунс, споделени в книгата му. Чрез представените теории и последващите практически предложения се цели да се формулира един холистичен модел, който да подпомага формирането на изразителни, емоционално интелигентни изпълнители импровизатори, които чрез разкриване на вътрешния си свят да предадат необходимата енергия на слушателите си, за да постигнат въздействащо изпълнение.

ЕМОЦИОНАЛНАТА ИНТЕЛИГЕНТНОСТ КАТО ИНСТРУМЕНТ

Според Голман (1995) [ГОЛМАН 2011] емоционалната интелигентност се базира на пет основни компонента:

1. емоционална самоосъзнатост – пълноценното възприемане, разпознаване и назоваване на собствените емоции;
2. управление на емоциите – контролът и изразяването на емоциите в адекватна форма;
3. мотивация и продуктивно приложение на емоциите – самоконтролът, отлагането на възнаграждаването и потискането на импулсивността, способност за съсредоточаване на съзнанието;
4. емпатия – разчитане на емоциите на другите, чувствителност и възприемане на други гледни точки, способност за изслушване;
5. социални умения – ефективна комуникация, умения за анализ и разбиране на взаимоотношенията, както и разрешаване на конфликти и водене на преговори.

Умениято да разбираме, управляваме и изразяваме асертивно³ емоционалните си състояния, се свързва с по-добри умения за адаптация, по-добро академично представяне и творчество. В контекста на музикалното образование, особено това по импровизация, уменията за ЕИ имат директно приложение. При развити умения за саморегулация и разпознаване на емоциите, изпълнителите могат да превърнат сценичната треска и напрежението преди изява в концентрирана енергия, да отдадат необходимата важност на съответното събитие и да насочат енергията си в изпълнението, наситено с емоционалност, с цел по-голямо въздействие на публиката. Освен в сценична среда, емоционалността на музикантите е важна в творческия процес – мисленето на текстове на песни, мелодични линии и хармония. Когато изпълнителят е осъзнал какво е това, което иска да предаде на своите слушатели, той може съвсем съзнателно да потърси музикалното изображение, с което да представи и изрази ясно своята идея пред слушателите. Социал-

³ Термин от психологията – ясно и директно, но уважително към другите изразяване на лично мнение, нужди и желания.

ните умения са ключови в ансамбловото взаимодействие, както в репетиционния процес, така и на сцена – способността музикантите да се „чуят“ помежду си. Развитието на умения за ЕИ улеснява комуникацията между изпълнителите, както и между педагозите и техните обучаеми.

Изследването „Музика и емоция“ [JUSLIN, SLOBODA: 2010] показва, че емоционалната компетентност е и музикален фактор освен социален, тъй като музикантите, които осъзнават собствените си емоции, са по-способни да ги комуникират чрез подбор на подходящите музикални елементи. Ще включва синтезирано музикалните елементи, които най-често се свързват с определено емоционално състояние, представени в изследването на Juslin и Sloboda, с важно уточнение – това, което композиторът/изпълнителят иска да изрази чрез музиката си, не е задължително да пристигне със същия емоционален заряд до слушателите. Слушателите имат свободата да възприемат каквато и да е емоция от дадено музикално произведение, и субективното им преживяване остава валидно, дори и да е в разрез с това, което авторът/изпълнителят е искал да предаде.

Преживяването на *радост* в музиката се свързва с по-бързо темпо (с малка променливост), мажорен лад, проста и консонантна хармония, лесно запомняща се и повтаряща се мелодия, средно до силно динамично (амплитуда) с малка променливост, плавен ритъм, тонове от високия регистър, широк тонален диапазон, използване на консонантни интервали като чисти кварта и квинти, както и по-чест и рязък контраст между дълги и кратки ноти.

Тъгата се свързва с бавно темпо, минорен лад, дисонанси, ниско динамично ниво (тиха динамика) с малка променливост, малък тонален диапазон, използване на по-малки интервали, нисък регистър.

Гневът би могъл да се изрази музикално чрез бързо темпо (с малка променливост), минорен лад, дисонанс (често описващ напрежение), силно динамично ниво на звука (висока амплитуда), широк тонален диапазон, използване на дисонантни интервали като увеличена кварта и голяма септима (в минорна хармония), стакато артикулация, внезапни промени в ритъма и остри кон-

трастни моменти между кратки и дълги ноти.

Страхът се свързва с бързо темпо и голяма променливост в темпото, дисонанси, минорен лад, ниско динамично ниво на звука, но с голяма и понякога внезапна променливост в динамиката, широк тонален диапазон и контраст, продължителни паузи, променлив и контрастен ритъм.

Мекота, топлина и чувство за комфорт се свързват с бавно темпо, най-често мажорен лад, консонанс, умерено динамично ниво на звука с малка вариация, нисък регистър, легато, плавен контраст между кратки и дълги ноти и акцентирание върху устойчивите степени на лада.

Част от музикалните елементи са заложили в творбата от композитора и те задават основната идея за това, което той иска да предаде. Останалото е в ръцете на изпълнителя, който чрез елементи в изпълнението може да наблегне или да смекчи някои музикални моменти според своето вътрешно усещане. Третата интерпретация е тази на публиката, която остава строго субективна и валидна.

Куинси Джоунс често споменава значимостта на емоциите в музикалния процес, като споделя своя личен опит с това в книгата си: „Макар че моите страдания и гняв бяха истински и неподправени, аз осъзнах колко важно е да не ги задържам в себе си“, „Аз съм невероятно щастлив да постигна осъзнаването, че болката има глас и че музиката е начинът за бягство от моята собствена. Сега имам чувството, че тя винаги е била някъде дълбоко в мен; аз просто трябваше да я захранвам и да ѝ позволя да говори“ [ДЖОУНС: 2022].

Той разглежда творчеството като един духовен процес и принципите, които споделя в книгата си, могат да бъдат приложени в обучението по джаз пиано. Някои от неговите съвети са младите музиканти да бъдат „вечни студенти“, да бъдат любопитни и ученолюбиви, да поддържат знанията и музикалните си интереси актуални. Също съветва артистите да проявяват своята автентичност, и подчертава значението на личната емоционална осъзнатост и себепознание. Насърчава младите да развият свое собствено звучене и фразиране, в началото дори чрез имитация на стила на

популярни артисти. Джоунс също често споделя, че провалите са част от творческия процес и че от тях той е научил много повече, отколкото от успехите си. В педагогически контекст това може да бъде съотнесено към т.нар. *growth mindset* – концепцията, в която грешките се разглеждат като информация и индикатор за нещо, а не като неуспех [DWECK: 2006].

ТЕОРИЯТА НА ПОТОКА В ПОЛЗА НА ТВОРЧЕСКИЯ МУЗИКАЛЕН ПРОЦЕС

Михай Чиксентмихай⁴ въвежда концепцията за потока през 1990 г. и я описва по следния начин: „Поток е състоянието, при което човек е така потопен в заниманието си, че сякаш нищо друго няма значение; самото преживяване доставя такава наслада, че човек е готов да положи огромни усилия просто за да го изпита отново“ [CSIKSZENTMIHALYI: 1990]. Психологът установява, че независимо от културата, образованието и социалния статус на индивидите се наблюдават девет универсални условия, които трябва да са налице за постигане на състоянието поток. Ще припомним всяко едно от тях поотделно [ЯНАКИЕВ: 2016]:

1. наличието на ясни цели за всеки етап от процеса;
2. непосредствена обратна връзка от действията и разпознаване на успеха от работата;
3. добрият баланс между предизвикателствата и уменията – предизвикателството в действието е балансирано – не е прекалено трудно, за да направи изпълнителя тревожен и фрустриран, но и не е твърде лесно, което би довело до скука;
4. концентрацията и съсредоточеността почти неусетно отиват в посока на действието, а не в странични неща;
5. разсейването е изключено, защото вади ума от усещането за поток и удовлетворение – „При условие, че музикантът си мисли за собственото здраве или за финансовите си проблеми докато свири, той вероятно ще изсвири фалшива нота.“;

⁴ Професор по психология от унгарски произход, декан на Чикагския университет. Водещ изследовател със значими научни изследвания в областта на позитивната психология.

6. страхът от провал не е актуален, защото в състояние на поток целта на процеса е ясна, а уменията са адекватни за справяне с предизвикателствата;

7. загуба на рефлексивно самосъзнание – временна „самозабрава“, в която заниманието поглъща цялото внимание на индивида;

8. чувството за време се изкривява и усещането може да е, че часовете отлитат като минути или противоположното, в зависимост от дейността;

9. Дейността става автотелична (гр. *самоцелна*) – не е задължително да има конкретна причина, която налага практикуването на дейността, освен приятното преживяване.

В джазът това състояние на поток се проявява, когато импровизацията протича спонтанно, без напрежение, а идеите се развиват по естествен път. В обучението преподавателите следва да осигурят такава педагогическа среда, в която студентите да постигнат баланс между предизвикване на себе си отвъд възможностите, но и използване на изградените до момента умения. Балансът е важен, тъй като прекалено трудните задачи предизвикват стресов отговор и тревожност, а прекалено лесните – скука и апатия.

Освен в индивидуалната работа, изследванията на MacDonald et al. [2006] и Biasutti [2015] показват, че потокът може да бъде преживян колективно, ансамблово. Моментите, в които цяла музикална група, която работи заедно, преживява колективно вдъхновение и удовлетворение от музикалния процес, възникват в атмосфера на доверие и възможност за споделяне. Това предполага, че педагогическите методи освен музикално следва да се грижат и за психологическия климат в групата.

В книгата си Куинси Джоунс често споменава колко е необходимо младите музиканти да бъдат любопитни към музикалния процес и развитието на уменията си, да търсят своето автентично звучене, да се потопят напълно, да търсят, изучават и разглеждат как да разширят своите музикални хоризонти. Тези възгледи, до които Куинси е достигнал чрез дългогодишния си опит съвсем интуитивно, напълно резонират с теорията за потока. Самата теория обяснява как по-лесно да се постигне този процес на пълно „пота-

пяне“, а редовното ѝ практикуване следва да научи музикантите да влизат в поток все по-лесно и неусетно, но осъзнато.

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРИЛОЖЕНИЯ НА ТЕОРИИТЕ В МУЗИКАЛНО-ОБУЧИТЕЛНИЯ ПРОЦЕС

Интегрирането на умения за емоционална интелигентност, що се отнася до музиката, може да се въведе под различни форми и практики. Например:

- музикален анализ на произведение с фокус върху емоционалния характер на репертоара и психологическото въздействие от различните композиторски решения;
- импровизация по дадена емоционална тема – изразяване на веселие, топлина, тъга, гняв, спокойствие – какви изразни средства биха били подходящи;
- рефлексивни дискусии – студентите споделят какво са чувствали по време на изпълнение, как предават това чувство през звученето им.

Подобни практики изграждат емоционална грамотност и умения за музикално мислене през емоции и чувства.

Други практики, които педагозите могат да използват, за да насърчат състояния на поток, са:

- създаване на гъвкава структура на уроците – редуване на технически и интуитивни задачи, което да окуражи креативните умения на студентите;
- импровизационни диалози (между студент и преподавател, или само между студенти), при които акцентът да е върху слушането и „отговарянето“, а не толкова върху техническата част;
- осъзната подготовка преди изпълнение – кратко дихателно упражнение за концентрация и телесна осъзнатост, според нуждата на студента, което да спомогне за фокус, спокойствие и насочване на енергията към музикалното изпълнение.

Все повече изследвания показват, че предварителната ментална подготовка и себerefлексията са не по-малко ключови за стабилността и увереността при изпълнение, колкото и самата техническа и музикална подготовка.

В заключение: прилагането на теорията за емоционална интелигентност и тази за поток в педагогическата практика би могло да подпомогне развитието на млади музиканти, които не само познават джаза и го възпроизвеждат, но и живеят и изразяват неговата същност. Философията на Куинси Джоунс, в съчетание с теориите от областта на психологията, предлагат една възможност за осъвременяване на обучението по джаз. Тя поставя акцентът върху човешкото измерение на музиката – върху чувстването, съзнаването, музицирането и връзката между изпълнител и звук. За българската музикална педагогическа практика това означава едно ново преосмисляне на процеса – от строг акцент върху техническите и музикални познания, към интегриране и на емоционалната дълбочина, креативност и сценично присъствие. По този начин обучението по музика се превръща не просто в музикално образование, а и във възпитание на личността на студентите чрез музика.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- ГОЛМАН, Даниъл, 2011. *Емоционалната интелигентност*. София: Изток-Запад. ISBN 978-954-321-888-2. [GOLMAN, Danial, 2011. *Emotionalnata inteligentnost*. Sofia: Iztok-Zapad. ISBN 978-954-321-888-2.]
- ДЖОУНС, Куинси, 2023. *12 Ноти: Относно живота и творчеството*. София : Глоубъл лайтуъркс. ISBN 978-619-7352-10-8. [DZHOUNS, Kuinsi, 2023. *12 Noti: Otnosno zhivota i tvorchestvoto*. Sofia : Gloubal laytuarks. ISBN 978-619-7352-10-8.]
- ЯНАКИЕВ, Юрий, 2016. Поток и креативност: Стратегии, методи и тенденции в изследването на състоянието поток в креативния процес. *Позитивна психология*. (1), с. 147-160. ISSN 2534-9309. [YANAKIEV, Yu., 2016. Potok i kreativnost: Strategii, metodi i tendentsii v izsledvaneto na sastoyaniето поток v kreativnia protses. *Pozitivna psihologia*. (1), s. 147-160]

- BIASUTTI, M., 2015. Teaching improvisation through processes. *Music Education Research*. vol. 17(2), pp. 172-194. ISSN 1461-3808.
- CZIKSZENTMIHALYI, M., 1990. *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper & Row. ISBN 978-0-06-154812-3.
- DWECK, C. S., 2006. *Mindset: The new psychology of success*. Random House. ISBN 978-034-547-232-8.
- JUSLIN, P. N. and J. A. SLOBODA, 2010. Music and Emotion. *Psychology of Music*. Academic Press.
- MACDONALD, R., C. BYRNE, and L. CARLTON, 2006. Creativity and flow in musical composition: an empirical investigation. *Psychology of Music*. vol. 34(3), pp. 292-306. ISSN 0305-7356.

JOHANNES BRAHMS ЧРЕЗ ВИКТОРИЯ ВАСИЛЕНКО, РУМЕН ЦВЕТКОВ И АЛЕКСАНДЪР СОМОВ. КЛАРИНЕТ ИЛИ ВИОЛА?

ЯВОР КОНОВ¹

JOHANNES BRAHMS THROUGH VIKTORIA VASSILENKO, RUMEN TSVETKOV AND ALEXANDER SOMOV. CLARINET OR VIOLA?

YAVOR KONOV²

Резюме: Представям камерния концерт „Брамс в три измерения“ с творби на Йоханес Брамс в изпълнение на Румен Цветков (виола), Александър Сомов (виолончело) и Виктория Василенко (пиано), състоял се в София в камерна зала „България“ на 8 октомври 2025 г. Изпълнените Брамсови творби Соната № 1 за кларинет (виола) и пиано (оп. 120), Соната № 2 за виолончело и пиано (оп. 99) и Трио за кларинет, виолончело и пиано (версия за виола) (оп. 114). Представям пианистката Виктория Василенко, която свири и в трите опуса – и понеже в „програмата“ към концерта нямаше нищо за творбите на Брамс, проучих историята на създаването им,

¹ **Явор Конов**, д-р, д.н., е професор в департамент „Музика“ на Нов български университет в София. E-mail: yavor_konov@abv.bg

² **Yavor Konov**, PhD, ScD is a full professor in the Department of Music at the New Bulgarian University in Sofia. E-mail: yavor_konov@abv.bg

обръщането на Брамс към кларинета, съпоставих звученето му с „алтернативната“ виола.

Ключови думи: Johannes Brahms, Виктория Василенко, Румен Цветков, Александър Сомов, камерна музика, пиано, кларинет, виола

Abstract: The chamber concert „Brahms in Three Dimensions“ is hereby presented, featuring works by Johannes Brahms, performed by Rumen Tsvetkov (viola), Alexander Somov (cello), and Viktoria Vasilenko (piano). The concert was held in Sofia at the Chamber Hall „Bulgaria“ on 8 October 2025. The performed Brahms works included Sonata No. 1 for Clarinet (Viola) and Piano, Op. 120, Sonata No. 2 for Cello and Piano, Op. 99, and Trio for Clarinet, Cello, and Piano (version for viola), Op. 114. The following presentation will introduce the pianist Viktoria Vassilenko, who performed in all three pieces. As the concert programme did not include any information about Brahms' works, a research study was conducted into the history of their creation, Brahms' turn to the clarinet, and a comparison was made between its sound and the „alternative“ viola.

Keywords: Johannes Brahms, Viktoria Vassilenko, Rumen Tsvetkov, Alexander Somov, chamber music, piano, clarinet, viola

„Брамс в три измерения“ – така бе наречен концертът, който се състоя в София в камерна зала „България“ в сряда, 8 октомври 2025 г., от 19:00 ч. Концерт от поредицата „Музикални вторници“³: „Един от най-престижните и емблематични цикли за камерна музика“, „С подкрепата на Столична община – Календар на културните събития“, Списание „Арт Панорама“, ПИН-2000 ЕООД, ФИТС, Софийска филхармония“ – преписах всичко от афиша, за да съм коректен към организаторите. Допреписвам и деятелно може би най-важното: „Концертът е под патронажа на г-н Николай Буку-

³ Макар и състоял се в... сряда; нашенските неща...

рещлиев“⁴. Не го познавам. От осведомен присъстващ в публиката ми бе казано, че това е немладият господин с костюм, със съвсем скромнен вид във всяко едно отношение, който седеше на първия ред – пред клавиатурата на рояла, така да се каже. Казано ми бе още, без да питам, че г-н Н. Букурещлиев живеел в Бон и бил обезпечил финансово концерта. Щом е така, казах си на свой ред, изрично ще го поздравя за това благодеяние след концерта – за това, че благодарение на него, благодарение на музикантите и благодарение на Й. Брамс, разбира се, имаме възможността и удоволствието да съпребивеем тази хубава музика в тази майсторска интерпретация и да бъдем на този чудесен концерт. Така и направих, поздравих го – бе хубав кратък разговор.

Концертът наистина мина на много високо ниво, музиката прекрасна, и тримата изпълнители са повече от впечатляващи и публиката бе щастлива и благодарна. Затова искам да споделя впечатления.

На концерта ме покани Виктория Василенко, благодарен съм ѝ за това.

На влизане в залата ми дадох „програма“ (както ми казаха, поднасяйки ми двата несвързани един за друг листа двустранна черно-бяла принтер разпечатка на офис хартия формат А4, само сгънати – 4 страници формат А5). За моя изненада, в „програмата“ видях единствено и само творчески биографии в хронология за тримата изпълнители. За Брамс – нищо освен еднолинейните заглавия на трите негови творби, включени в „програмата“ на концерта, дори и без частите им. Та по тази причина – нищото за творбите в „програмата“ и мястото им в живота на Брамс – си направих собствено проучване за тях⁴ и се получи този и изследователски,

⁴ Събрах информационен „пъзел“ за историята на създаването на творбите – предимно от достъпни в интернет, но достоверни източници. Пояснявам, че отдавна вече считам статии в Уикипедия – особено тези на основните езици за съответните култури – и особено английската – за, като цяло, информационно достоверни, защото са под „кръстосания“ контрол на компетентни читатели от целия свят. А достоверността им се потвърждава и при множественото „кръстосаното наслагване“ на различните взаимосвързани статии и други материали по темата и съставните ѝ проблеми.

и коментарно-компаративен за инструментите кларинет и виола текст, замислен първоначално само като отзив за концерта. И стана доклад в научна конференция.

Няма да се впускам в подробности по биографиите на тези известни у нас и на много места по света изпълнители – Виктория Василенко (пиано), Румен Цветков (виола) и Александър Сомов (виолончело), в интернет има обилна информация за тях на различни сайтове. И тримата са в общ клас високо майсторство (технически, интерпретационно, артистично и като сценичен театър, ако си позволя подобни обобщения). Същевременно са и много различни като натюрел. Различни, но „всвирени“ в много добър ансамбъл, променлив според творбите (виола и пиано; виолончело и пиано; виола, виолончело и пиано). При това предполагам, че не са имали голям брой репетиции. А и ако не греша, Виктория Василенко в много кратък срок, „гъсто във времето“ е научила тези 3 трудни Брамсови творби – трудни и технически, и изпълнителски, и ансамблов, което също е голямо изпитание и професионално постижение.

И понеже Виктория свиреше в концерта от край до край – и в трите творби – та бе непрекъснато на сцената и в този смисъл и изнесе цялата тежест на концерта, бидейки и сигурната опора на другите двама изпълнители, отзивно акцентът в текста ми ще падне върху нея. А проучвателно – върху причината на появата на интереса към кларинета у Йоханес Брамс, респ. на творбите му за кларинет и на възможността да бъдат изпълнявани алтернативно с виола, вместо с кларинет, и на преценката ми за това.

Виктория Василенко е многостранно школувана и шлифована пианистка на много и най-добри места у нас и в чужбина (при Антонина Бонева и Стела Димитрова у нас, в България, при Дмитрий Башкиров в колежа „Кралица София“ в Мадрид и Клавирна академия „Лаго ди Комо“ в Италия, при Боян Воденичаров в Музикалната академия в Брюксел, при Луи Лорти и Аведис Коюмджян в музикалния колеж „Кралица Елизабет“ – Ватерло, Белгия). Отбелязвам тези имена и места и добавям веднага и вече десетилетния ѝ голям концертен, а и звукозаписен опит с най-различни музиканти, ансамбли и диригенти, а от години вече – и преподава-

телски опит с възпитаници пианисти. Виктория Василенко, още от дете носител на различни голям брой наши и чужбински награди и отличия, от 2 години е редовен (щатен) главен асистент по пиано в Клавирната катедра на Инструменталния факултет на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София (където всъщност преподава на хонорар още от 2020 г.) и смятам, е успешен преподавател за своите студенти. Апропо, на концерта, за който пиша, една нейна първокурсничка, много емпатично и вживяващо се в хубавото музициране момиче, „отгръщаше“ нотите на Виктория на таблета ѝ на рояла. В. Василенко е преподавател и в консерватории и майсторски класове у нас и по света, журира в различни конкурси в България и в чужбина. Опитен изпълнител и с много добър сценичен самоконтрол – не на последно място и неумолимо удържаща като на спирачка още „в зародиша им“ всякакви волни или неволни повеи и уклони към салонност у другите изпълнители в ансамбловата им интерпретация.

„Но кои бяха творбите на Йоханес Брамс в този концерт, няма ли да кажеш най-после?“, сигурно отдавна вече са си казали читателите. Ето ги:

Соната № 1 за кларинет (виола) и пиано, оп. 120 (1894)

Соната № 2 за виолончело и пиано, оп. 99 (1886)

Трио за кларинет, виолончело и пиано (версия за виола), оп. 114 (1891)

Нека ви разкажа някои основни, а и любопитни неща за всеки от тези опуси, които проучих, като обаче ги прережда в хронология. (Цялостно за Йоханес Брамс препоръчвам биографията на Ян Суофъ(p)д⁵ [Swafford 1999].)

⁵ Jan Swafford (1946) – американски композитор и музиколог. Има подобни биографии на Чарлз Айвз (Charles Ives: A Life with Music, 1998), Бетховен (Beethoven: Anguish and Triumph, 2014), Моцарт (Mozart: The Reign of Love, 2020), превеждани на много езици (вкл. италиански, испански, португалски, китайски...), автор на програмните анотации на концерти на Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Chicago Symphony, San Francisco Symphony, Metropolitan Opera, за зали като Carnegie Hall и пр. Преподава в Boston University, Amherst College, Tufts, Boston Conservatory [Jan Swafford], [Jan Swafford: composer & writer].

Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99. Брамс (1833 – 1897) я пише в 1886 г., т.е. цели 20 години след като е завършил първата си соната за чело и пиано. Публикува я на следващата 1887 година. Написва я за виолончелиста Роберт Хаусман⁶ (и за себе си), посветена му е и е изпълнена за първи път от него (и Брамс [Henken]).

Сонатата има 4 части:

Allegro vivace

Adagio affettuoso in F# major

Allegro passionato in F minor

Allegro molto

[Brahms, Cello Sonata No. 2]

Ето я тук в хубавото изпълнение на Truls Mørk (чело) и Juhani Lagerspetz (пиано) с нотите на екран и с подробни ремарки по конструкциите на частите, не е отбелязана годината на записа (поне аз не я видях): [Brahms, Mørk, Lagerspetz].

За тези като мен, които обичат да сравняват интерпретации (правил съм редица семинари на темата „Творба и интерпретации“), ето още един запис на сонатата, също с ноти на екран, този път в изпълнение на челиста Godfried Hoogeveen и пианиста Frédéric Meinders, отново не виждам година на записа [Brahms, Hoogeveen, Meinders].

Ето и исторически запис с черно-бяло видео с Жаклин Дю Пре (Jacqueline Du Pré) и (съпруга ѝ) Даниел Баренбойм (Daniel Barenboim), излъчен по Rai5 [Brahms, Du Pré, Barenboim 2]. Годината на изпълнение намерих в коментар отдолу, цитирам го „@mariajosegonzalezmediano3094, преди 5 години, Con esta obra se enamoraron ambos en su representación en la Nochevieja de 1966. 20 años casados hasta q ella falleció de esclerosis múltiple con 42 años en 1987. Dos grandes músicos sin duda alguna“, превеждам: *Те се влю-*

⁶ Robert Hausmann (1852 – 1909), голям челист, член на Йоахим квартет. Преподавал в Кралското висше училище по музика в Берлин. Осъществява премиерите на редица творби за виолончело на Брамс, вкл. Първата му соната за чело и пиано и година след премиерата на Втората му соната – Двойния му концерт. Роберт Хаусман свири премиерно и композиции за чело от Макс Брух [Robert_Hausmann]. Три години след първата соната, Брамс ще напише именна за Йоахим и Хаусман Двойния си концерт [Henken].

биха по време на работата си над това изпълнение в Ню Йорк в навечерието на 1966. Бяха женени 20 години докато тя почина от мултиплена склероза през 1987 на 42-годишна възраст. Без всякакво съмнение, двама големи музиканти. Ето и първата соната с тях (Cello Sonata No. 1 in E Minor, Op. 38) [Brahms, Du Pré, Barenboim 1], изслушах ги с удоволствие и тъга и двете в изпълнение на двамата...

CLARINET TRIO IN A MINOR, OP. 114

Една от 4-те творби на Брамс камерна музика, в които кларинетът е с първостепенната роля в ансамбъла. Брамс написва това трио през лятото на 1891 в австрийския спа курорт Bad Ischl за кларинетиста Рихард Мююлфелд⁷, първи кларинетист на Майнингенския⁸ придворен оркестър. Нека припомним за нивото на този оркестър. Meiningen Hofkapelle (основан в 1690 г.), е един от най-renomiranите европейски оркестри. Същественото за нашата история е, че от 1890 г. го дирижира Ханс фон Бюлов – това е „златната епоха“ на оркестъра. Припомням и това, че Фон Бюлов е приятел с Брамс, така че и Брамс периодически дирижира Майнингенския оркестър, изпълнителски е крайно доволен от него, в 1885 г. дирижира и премиерата на Четвъртата си симфония [Meiningen Court Orchestra]. Но именно следовникът на Фон Бюлов като диригент на Майнингенския придворен оркестър – Фриц Щайнбах⁹ – насочил вниманието на Й. Брамс към свиренето на Мююлфелд [Brahms,

⁷ Richard Mühlfeld (1856 – 1907) – немски кларинетист, вдъхновил Брамс и Густав Йенер* да пишат камерна музика с кларинет – Брамс пише за него и му посвещава кларинетно трио, квинтет и сонати [Richard Mühlfeld].

* Gustav Jenner (Cornelius Uwe Gustav Jenner, 1865 – 1920), немски композитор, диригент и музиколог. Формално погледнато, единственият ученик по композиция на Й. Брамс [Gustav Jenner].

⁸ Майнинген е в Южна Тюрингия, неин финансов, юридически и финансов център, респ. с банки, музеи, театъра, оркестър и пр.: горе-долу в центъра на днешна Германия [Meiningen].

⁹ Fritz Steinbach (1855 – 1916) – немски диригент и композитор, тясно свързан с творчеството на Й. Брамс, с когото се срещат още в 1875 г. и са приятели до смъртта на Брамс, който високо ценял дирижирането на Щайнбах (повлиял такива диригенти като Артуро Тосканини и Ейдриън Боулт, Adrian Boult). [Fritz Steinbach]

Clarinet Quintet].

И така, Рихард Мююлфелд отначало свирел на цигулка в Майнингенския придворен оркестър, но 3 години по-късно преминал на кларинет. Брамс, след като го чул в първия концерт на Вебер (написан в 1811 г.), след това и в кларинетния квинтет на Моцарт (написан 1879 г.) и в творби на Лудвих Шпоор (1784 – 1859), се въодушевява да започне да композира отново. Двамата – Мююлфелд и Брамс – стават и близки приятели [Richard Mühlfeld].

Именно Мююлфелд разпалва у Брамс интереса и любовта към кларинета – хронологически Брамс обиква кларинета късно в живота си (на 57 – 58-годишна възраст).

Прочетох, че макар и много кларинетисти да избират да не използват вибрато, Рихард Мююлфелд бил известен със своето вибрато, толкова голямо и богато, че е сравнимо с това на струнните изпълнители [Amacher, 2009]. Жалко, че не можем да чуем на запис как са свирели Мююлфелд, Брамс, Йоахим... – сигурен съм, че бихме били изненадани и биха били разрушени много съвременни „компетентни представи“ за това как трябва да се свири Брамс...

И така, Брамс обиква звука и тоновия цвят (тембъра) на кларинета. Обожавал свиренето на Мююлфелд, писал на Клара Шуман, че няма кларинетист, който да свири по-добре от него. Дори, запленил от артистичността на Мююлфелд, го обявява за най-добрия духов инструменталист, когото някога е чувал [Estrin, 2022].

Брамс пише това Трио след творческата си криза, в която бил изпаднал, изчерпан от преработката на своето пиано трио, оп. 8 – до такава степен, че в края на 1890 г. писал на издателя си Fritz Simrock, че е крайно време да се откаже от композирането. Пише го за Мююлфелд, Роберт Хаусман и за себе си [Estrin, 2022].

Премиерата на Триото за кларинет, чело и пиано, оп. 114, е на частен концерт в Майнинген през ноември същата година. Публикувано е през декември. На изданието пишело, че кларинетната партия може да се изпълнява от виола (това било по-скоро маркетингово решение) и Брамс дори направил такъв виолов опит с Йоахим, *но несравнимо предпочитал кларинета* (курсивът мой, ЯК). Кларинетът на Мююлфелд, който е запазен и до днес, бил с много тъмен тон и със строй почти на височината на съвременния кон-

цертен инструмент. Да, може би и затова Триото е с такъв мрачен характер, като цяло.

Ето частите на Триото, оп. 114:

Allegro

Adagio

Andantino grazioso – Trio

Allegro

[Brahms, Clarinet Trio], [Loose-Einfalt, 2017]

Ето запис с ноти на екран, с кларинет, с изпълнители Juan Enric Lluna, кларинет, Lluis Claret, чело, и Josep Colom, пиано [Brahms, Lluna, Claret, Colom], и тук не виждам годината на записа. Чета в анотацията, че както вече стана дума, след като в 1890 г. Брамс заявил, че спира да композира след струнния си квинтет в сол мажор (който щял да бъде последната му творба), това кларинетно трио можело да се счита като възраждане на Брамс като композитор.

Ето и запис с виола в изпълнение на Molly Carr, виола, Oded Nadar, чело, и Anna Petrova, пиано, University of Louisville, School of Music, юни 2020: [Brahms, Carr, Nadar, Petrova, 2020].

Според мен по-богатото, по-звуково цветното и разнообразно прозвучаване на творбите е именно с кларинет, както Брамс ги е написал – и за който музикален инструмент кларинет Брамс пише тези специфични пасажии и арпежи. *Предпочитам изпълнението с кларинет* заради тембъра, типичните звучения на кларинета, звуково-цветовия му контраст с виолончелото и с пианото – ако потърся визуално сравнение, като един трибагреник, като трите цвята си сменят местата и се преплитат, но са все трите цвята пред очи. Докато виолата доста се слива звуково-темброво с виолончелото (пак „трибагреник“, само че двата от цветовете му са почти еднакви...), така че двата инструмента сякаш създават „един“ двоен общ инструмент, регистрово разширяващ (допълващ) ги. Получава се сякаш един съвместен, дублиран, двугласен струнен лъков инструмент. Виолончелото + съседната му по регистър виола (или в обратния ред и звуковисочинна посока), с което за мен музиката обеднява звуково и цветово (става по-еднообразна, някак дупла-

нова), а оттам и интерпретационно. Докато кларинетът е съвсем различен като звучене, звуково присъствие, начин на музициране, въздействие... Но на концерта, на който бях и за който пиша, по причини, на чието отгатване няма да се спирам, творбите прозвучаха не с кларинет, а с виола.

CLARINET SONATA NO. 1 IN F MINOR, OP. 120 NO. 1

През 1894 г. Брамс пише 2 сонати за кларинет и пиано, оп. 120 (№ 1 и 2) – както вече стана дума по-горе, посветени са и те на кларинетиста Рихард Мююлфед. Брамс ги пише за него и за себе си, свирили са ги много пъти на различни места [Estrin, 2022]. Тези сонати са най-високо ценени творби от репертоара за кларинет. Възшност това са и двете последни творби камерна музика, написани от Йоханес Брамс.

Частите на сонатата (№ 1) са:

Allegro appassionato

Andante un poco adagio

Allegretto grazioso

Vivace

Любопитно е, че в 1986 г. Luciano Berio (1925 – 2003) преработва цялата соната за оркестър, като запазва „Op. 120, No. 1“ като заглавие [Brahms, Clarinet Sonatas], [Berio, Op. 120, No. 1].

Ето запис на сонатата за кларинет, чело и пиано, оп. 120, № 1, части 1. и 2., с ноти на екран, в изпълнение на Karl Leister, кларинет, и Jörg Demus, пиано, не виждам година на изпълнението [Brahms, Sonata No. 1, Leister/Demus, I & II] (части 3. и 4. са тук [Brahms, Sonata No. 1, Leister/Demus, III & IV]). Смятам, че годината на записа е 1968 – съдя по този запис, който, мисля, е същият [Karl Leister, Brahms].

Ето запис на същата соната, но с виола вместо с кларинет, също с ноти на екран, в изпълнение на Luca Sanzò, виола, и Maurizio Paciariello, пиано, и тук не виждам година на изпълнение: [Brahms: Viola Sonata No. 1].

Преработката на Лучано Берио на соната за оркестър, видео с ноти на екран – в изпълнение на Fausto Ghiazza, кларинет, в съ-

провод на Giuseppe Verdi Symphony Orchestra, Милано, диригент Riccardo Chailly, запис от 2004 [Brahms/Berio, 2004]. Опитвам се да си представя това изпълнение със солираща виола вместо с кларинет – и отново отдавам предпочитание на кларинета.

Ето, намерих видеозапис от концерт в изпълнение на Amihai Grosz, виола, под диригентството на Guy Braunstein, Symphoniker Hamburg, 16 февруари 2017, Хамбург, Германия: [Brahms, Berio, 2017].

И понеже стана дума за кларинетните опуси на Йоханес Брамс, изслушах с удоволствие и тези записи на втората му соната за кларинет и пиано (с Майкъл Колинс и Михаил Плетньов, запис от 1988, [M. Collins & Pletnev, Brahms, 1, 1988] – толкова мек, овладян, културен звук!, че изслушах с тях и втората соната [M. Collins & Pletnev, Brahms, 2, 1988], както и на кларинетния му квинтет (1891, с много общи черти, особено в конструктивните форми на частите му, с този на В. А. Моцарт [Brahms, Clarinet Quintet]: в изпълнението на Дейвид Шифрин и струнен квартет „Емерсън“ в запис от 1999 [Brahms, Clarinet Quintet, 1999], че и Моцартовия, пак с тях [Mozart: Clarinet Quintet].

Бе много приятна работата ми по този текст.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- Amacher, Julie, 2009. New Classical Tracks: Clarinetist Jonathan Cohler. *Mprnews* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://www.mprnews.org/story/2009/03/24/new-classical-tracks-clarinetist-jonathan-cohler>
- BERIO, Op. 120, No. 1. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Op._120,_No._1_\(Berio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Op._120,_No._1_(Berio))
- BRAHMS, Cello Sonata No. 2. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_No._2_\(Brahms\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_No._2_(Brahms))
- BRAHMS, Clarinet Quintet. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Quintet_\(Brahms\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Quintet_(Brahms))
- BRAHMS, Clarinet Sonatas. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Sonatas_\(Brahms\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Sonatas_(Brahms))

- BRAHMS, Clarinet Trio. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Trio_\(Brahms\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Trio_(Brahms))
- BRAHMS, Johannes. Cello Sonata No. 1 in E Minor, Op. 38, Du Pré, Barenboim. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/BrmdYUQe6sc>
- BRAHMS, Johannes. Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99, Du Pré, Barenboim. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://youtu.be/nc_Gc9RES4
- BRAHMS, Johannes. Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99, Hoogeveen, Meinders. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/Qohmy0AmY3E>
- BRAHMS, Johannes. Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99, Truls Mørk, ello, Juhani Lagerspetz, piano. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/1nsLEQc-Iwk>
- BRAHMS, Sonata No. 1 in F minor for clarinet and piano, Op. 120 No. 1, Leister/Demus – I & II. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://youtu.be/_16io5rzmsQ
- BRAHMS, Sonata No. 1 in F minor for clarinet and piano, Op. 120 No. 1, Leister/Demus – III & IV. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/AFbk4Lcfqdc>
- BRAHMS: Clarinet Quintet in B Minor, Op. 115, David Shifrin, Emerson String Quartet, 1999, I. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/kQeOlSfA53I>
- BRAHMS: Clarinet Quintet in B Minor, Op. 115, David Shifrin, Emerson String Quartet, 1999, II. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/EKCHJlWmZcg>
- BRAHMS: Clarinet Quintet in B Minor, Op. 115, David Shifrin, Emerson String Quartet, 1999, III. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/g0nnQjuSmYU>
- BRAHMS: Clarinet Quintet in B Minor, Op. 115, David Shifrin, Emerson String Quartet, 1999, IV. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/zdGwsvPf5I>
- BRAHMS: Clarinet Trio, Opus 114 (arr. Viola, Cello, Piano), Molly Carr, viola, Oded Hadar, cello, Anna Petrova, piano, 2020. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/IDmhnGBRijQ>
- BRAHMS: Concerto for Viola Op. 120 No. 1 (arr. Berio), Amihai Grosz, viola, Guy Braunstein, conductor, Symphoniker Hamburg, Live performance from 16. February 2017, Hamburg, Germany P. 1. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/0nQZOWpnFB4>

- BRAHMS: Concerto for Viola Op. 120 No. 1 (arr. Berio), Amihai Grosz, viola, Guy Braunstein, conductor, Symphoniker Hamburg, Live performance from 16. February 2017, Hamburg, Germany P. 2. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/tY15JZ1iAeQ>
- BRAHMS: Concerto for Viola Op. 120 No. 1 (arr. Berio), Amihai Grosz, viola, Guy Braunstein, conductor, Symphoniker Hamburg, Live performance from 16. February 2017, Hamburg, Germany P. 3. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/Mhqaq05BSTo>
- BRAHMS: Concerto for Viola Op. 120 No. 1 (arr. Berio), Amihai Grosz, viola, Guy Braunstein, conductor, Symphoniker Hamburg, Live performance from 16. February 2017, Hamburg, Germany P. 4. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://youtu.be/vfR9u_g6DyU
- BRAHMS: Viola Sonata No. 1 in F minor, Op. 120 No. 1 (with Score), Viola: Luca Sanzò, Piano: Maurizio Paciariello. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://youtu.be/7kp86U3_cr0
- Estrin, Mitchell. The Clarinet Works of Johannes Brahms, 2022. *Dansr.com* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://www.dansr.com/resources/the-clarinet-works-of-johannes-brahms-1>
- Fritz Steinbach. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Steinbach
- Gustav Jenner. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Jenner
- Henken, John. Johannes Brahms, Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99. *Hollywoodbowl.com* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/1226/cello-sonata-no-2-in-f-major-op-99>
- Jan Swafford. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Swafford
- Jan Swafford: composer & writer* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <http://www.janswafford.com/>
- Johannes BRAHMS/Luciano Berio-Clarinet Sonata, Op. 120, No. 1, Fausto Ghiazza, clarinet, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Riccardo Chailly. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/DdydyDb8jCA>
- Johannes BRAHMS: Trio for clarinet, cello and piano Op. 114, Juan Enric Lluna, clarinet, Lluís Claret, cello, Josep Colom, piano. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/1dAWECPfI20>
- Karl Leister, clarinet: BRAHMS Sonata for Clarinet op. 120-1. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/uW3w-uUCa20>

- Loose-Einfalt, Katharina, 2017. *Johannes Brahms, Clarinet Trio a minor op. 114 for Piano, Clarinet (Viola) and Violoncello. Preface*. Munich: G. Henle Verlag. ISMN 979-0-2018-1125-3.
- Meiningen Court Orchestra. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Meiningen_Court_Orchestra
- Meiningen. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Meiningen>
- Michael Collins & Mikhail Pletnev, Brahms – Clarinet Sonata No. 1, 1988. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://youtu.be/uW7WDIFKL_U
- MOZART: Clarinet Quintet in A Major, K. 581, David Shifrin, Emerson String Quartet, I. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/kvQxTXajNUs>,
- MOZART: Clarinet Quintet in A Major, K. 581, David Shifrin, Emerson String Quartet, II. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/JVeDoceQMAE>
- MOZART: Clarinet Quintet in A Major, K. 581, David Shifrin, Emerson String Quartet, III. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/6l3XDnJP52Y>
- MOZART: Clarinet Quintet in A Major, K. 581, David Shifrin, Emerson String Quartet, IV. *Youtube* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: <https://youtu.be/WBY1GI-Vc78>
- Richard Mühlfeld. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mühlfeld
- Robert Hausmann. *Wikipedia* [online]. [viewed 06.06.2026]. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Hausmann
- SWAFFORD, Jan, 1999. *Johannes Brahms: A Biography*. Vintage.

THE INTERRELATION BETWEEN LYRIC ART SONG AND ITS EXTENSION INTO OPERA. A COMPREHENSIVE ANALYSIS OF TRADITIONAL AND MODERN INFLUENCES IN THE CLASSICAL VOCAL REPERTOIRE OF ALBANIAN COMPOSERS

ADELINA PALOJA MORINA (KOSOVO)¹

ВРЪЗКАТА МЕЖДУ ЛИРИЧНАТА ПЕСЕН И НЕЙНОТО ПРОДЪЛЖЕНИЕ В ОПЕРАТА. ОБЩ АНАЛИЗ НА ТРАДИЦИОННИТЕ И СЪВРЕМЕННИТЕ ВЛИЯНИЯ В КЛАСИЧЕСКИЯ ВОКАЛЕН РЕПЕРТОАР НА АЛБАНСКИТЕ КОМПОЗИТОРИ

АДЕЛИНА ПАЛОЯ МОРИНА (КОСОВО)²

Резюме: Настоящият доклад разглежда връзката между лиричната песен и нейното прерастване в опера, като се фокусира по-специално върху класическия вокален репертоар на

¹ **Adelina Paloja** is a Phd Student at New Bulgarian University, PhD Programm Music. Scientific supervisor Assoc. Prof. Dr Nina Naydenova, e-mail: adelinapaloja@gmail.com

² **Аделина Палоя** е докторант в Нов български университет, в докторска програма „Музика“, с научен ръководител доц. д-р Нина Найденова, e-mail: adelinapaloja@gmail.com.

албанските композитори. Целта на изследването е да проучи как естетиката и поетичните качества на традицията на Lied взаимодействат и се разширяват в по-голямата, драматична рамка на оперното изкуство, да проследи както традиционните, така и съвременните влияния, които са оформили това развитие. Чрез анализ на избрани произведения от значими албански композитори, изследването разглежда стилистичната приемственост, трансформациите в отношенията между текст и музика, както и адаптирането на националната идентичност в по-широкия европейски културен контекст. Въз основа на наследството от западни модели и местни музикални идиоми албанските композитори създават репертоар, който отразява както приемственост, така и иновации. Лиричната художествена песен предоставя поле за експериментиране с вокалното изразяване и музикалната обработка на текста, докато операта предлага среда за представяне на тези художествени стратегии на сцената. Резултатите от изследването подчертават как тези два жанра се подсилват взаимно, допринасяйки за развитието на характерния албански глас в класическия вокален репертоар.

Настоящото изследване допринася за сближаване на жанровите изследвания с албанската етномузикология, като предлага цялостна перспектива, която поставя албанската художествена песен и операта в по-широката рамка на европейските традиции. То хвърля светлина върху един относително малко проучен репертоар, като по този начин задълбочава разбирането за съчетаването на национални и транснационални елементи при формирането на вокалното музикално наследство.

Ключови думи: лирична художествена песен, опера, албански композитори, вокален репертоар, традиция и модерност, музикална идентичност

Abstract: This report examines the relationship between lyric art song and its expansion into opera, focusing particularly on

the classical vocal repertoire of Albanian composers. The purpose of the study is to investigate how the aesthetics and poetic qualities of the Lied tradition interact with and expand into the larger, dramatic framework of opera, tracing both traditional and modern influences that have shaped this development. By analyzing selected works from representative Albanian composers, the research examines stylistic continuities, transformations of text-music relationships, and the adaptation of national identity within a broader European cultural context.

Through a balance of inherited Western models and indigenous musical idioms, Albanian composers shaped a repertoire that reflects both continuity and innovation. Lyric art song provided a laboratory for experimentation with vocal expression and text setting, while opera offered a medium for projecting these artistic strategies onto a collective stage. The findings highlight how these two genres mutually reinforce each other, contributing to the evolution of a distinct Albanian voice in classical vocal repertory.

This study contributes by bridging genre studies with Albanian ethnomusicology, offering a comprehensive perspective that situates Albanian art song and opera within the larger framework of European traditions. It sheds light on a relatively underexplored repertoire, thereby enhancing our understanding of how national and transnational elements converge in shaping vocal music heritage.

Keywords: Lyric Art Song, Opera, Albanian Composers, Vocal Repertoire, Tradition and Modernity, Music Identity

1. INTRODUCTION

The interrelation between lyric art song (Lied) and opera has been a central theme in the evolution of Western classical music.³ The Lied, with its intimate setting and emphasis on the fusion of poetry and

³ Eric Sams, ed., *The Songs of Hugo Wolf* (London: Faber & Faber, 1992); Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera* (London: Allen Lane, 2012).

music, provided composers with a fertile ground for the exploration of vocal expression and text sensitivity.⁴ Opera, by contrast, projected these qualities into a larger theatrical and dramatic framework, integrating multiple art forms such as literature, staging, and orchestration.⁵ In Albania, the development of these two genres reflects both the assimilation of European models and the pursuit of a distinctive national identity. The lyric art song emerged as a medium for experimenting with musical settings of poetry, while opera became a vehicle for articulating broader cultural and historical narratives.

1.1 Background and Context

This study is important because it addresses a gap in musicological research: the specific ways in which Albanian composers have engaged with the genres of lyric art song and opera. While European traditions of Lied and opera are widely studied, the Albanian contribution remains relatively underexplored.⁶ By analyzing the stylistic, poetic, and structural aspects of these works, the report sheds light on how national identity, tradition, and modern influences converge in the shaping of a classical vocal repertoire.⁷ Moreover, the study demonstrates how art song and opera are not isolated categories, but interrelated platforms that reinforce and extend each other.

1.2 Importance of the Study

The primary objective of this report is to examine how the intimate qualities of lyric art song extend into the broader framework of opera within Albanian classical music. It seeks to identify the traditional and modern influences that inform this process and to highlight representative examples from Albanian composers. The main research

⁴ Susan Youens, *Hugo Wolf and his Mörike Songs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

⁵ Abbate and Parker, *A History of Opera*; Julian Budden, *The Operas of Verdi* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

⁶ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar* (Tirana: Akademia e Shkencave, 1981).

⁷ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Jim Samson, ed., *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

questions include:

- How do Albanian composers integrate national folk and poetic traditions into the Lied form?
- In what ways do these strategies expand into opera?
- How do traditional and modern elements coexist and interact in shaping the vocal repertoire?
- What is the significance of this interrelation for the development of Albanian classical music within a European context?

1.3 Research Objectives and Questions

The primary objective of this report is to investigate the interrelation between lyric art song and opera in the context of Albanian classical music, with a focus on how traditional and modern influences have shaped their development. Specifically, the study aims to:

1. Examine how Albanian composers have drawn from European Lied traditions while incorporating national folk elements and poetic structures.
2. Analyze the processes through which the expressive qualities of lyric art song extend into the dramatic framework of opera.
3. Identify the stylistic continuities and differences between song and opera in representative works of Albanian composers.
4. Explore how modern compositional techniques (e.g., serialism, atonality, extended tonality) interact with traditional idioms to create a distinct vocal repertoire.
5. Assess the cultural and historical significance of this interrelation for the broader narrative of Albanian music within the European classical tradition guiding Research Questions:
 - How do Albanian composers integrate national traditions into the Lied form?
 - In what ways do these strategies evolve when transferred into operatic contexts?
 - What role do modern European influences play in shaping the stylistic language of Albanian vocal music?
 - How does the interrelation of art song and opera contribute to defining a national identity within classical music?

2. LITERATURE REVIEW / THEORETICAL FRAMEWORK

European tradition of lyric art song (Lied) and opera forms the backbone of classical vocal music. The Lied, particularly as cultivated by composers such as Schubert, Schumann and Brahms, emphasized the intimate relationship between poetry and music, serving as a microcosm of personal expression.⁸ Opera, developed from Monteverdi through Mozart, Verdi, Wagner, and later 20th-century figures, expanded the scope of vocal expression into dramatic, narrative, and theatrical contexts.⁹ While the Lied focused on introspection and concentrated emotional landscapes, opera incorporated large-scale structures, orchestral textures, and staging to communicate collective human experiences. This duality established a dynamic model for later composers, providing both a private and public dimension of vocal artistry. The dialogue between these two genres, intimate song and grand opera, remained a fundamental paradigm throughout the 19th and 20th centuries and set the stage for national adaptations across Europe.¹⁰

2.1 The European Tradition of Lyric Art Song and Opera

Albanian musicology has, over the past decades, increasingly turned its attention to the study of art song and opera.¹¹ The first systematic efforts to build a national repertoire emerged in the mid-20th century, with composers such as Çesk Zadeja and Tonin Harapi, who integrated folkloric materials into Western art song structures.¹² Later, composers like Feim Ibrahim and Aleksandër Peçi experimented with avant-garde idioms, bringing Albanian music closer to broader European developments.¹³ Previous studies have often concentrated on the role of folklore and the construction of national identity, but relatively few have

⁸ Sams, *The Songs of Hugo Wolf*; Youens, *Hugo Wolf and his Mörike Songs*.

⁹ Abbate and Parker, *A History of Opera*; Budden, *The Operas of Verdi*.

¹⁰ Samson, *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*.

¹¹ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar* (Tirana: Akademia e Shkencave, 1981).

¹² Çesk Zadeja, *Studime dhe artikuj mbi muzikën shqiptare* (Tirana: Naim Frashëri, 1970).

¹³ Feim Ibrahim, *Studime mbi muzikën bashkëkohore shqiptare* (Tirana: Akademia e Arteve, 1990).

addressed the direct interrelation between song and opera. Scholars such as Ramadan Sokoli and later researchers contributed to documenting the historical development of Albanian music, yet there remains a gap in connecting microcosmic song forms with the macrocosmic operatic stage.¹⁴ This gap provides a key rationale for the present study.

2.2 Albanian Musicology and Previous Studies

The conceptual framework of this study rests on three interrelated axes: tradition, modernity, and national identity. Tradition refers both to the European Lied and operatic canon and to Albanian folk heritage, which provided composers with a reservoir of melodic, rhythmic, and textual material.¹⁵ Modernity encompasses the stylistic innovations of the 20th century, including expanded tonality, atonality, and experimental forms, which Albanian composers engaged with to varying degrees.¹⁶ National identity emerges at the intersection of these two dimensions, as Albanian composers sought to situate their works within European currents while affirming a distinctive cultural voice. This tripartite framework is essential for understanding how the interrelation of lyric art song and opera in Albania is not only a question of musical style but also of cultural positioning within broader historical and geopolitical narratives.

3. METHODOLOGY

The selection of works and composers in this study is guided by both historical significance and stylistic diversity. Priority has been given to composers whose contributions to Albanian art song and opera are recognized as foundational, such as Çesk Zadeja, Tonin Harapi, and Feim Ibrahim. These figures represent different stages of Albanian music development, from the integration of folk elements into Western forms to the adoption of avant-garde techniques. In addition, contemporary voices such as Aleksandër Peçi have been considered

¹⁴ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar* (Tirana: Akademia e Shkencave, 1981).

¹⁵ Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar*; Taruskin, *The Oxford History of Western Music*.

¹⁶ Samson, *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*.

for their innovative approaches and their ability to extend the national repertoire into the international domain. The works chosen for analysis include representative art songs and operatic excerpts that illustrate the interplay of lyricism, dramaturgy, and cultural identity.

3.1 Selection of Works and Composers

The analytical framework combines methods from music analysis, semiotics, and cultural musicology. Musical-structural analysis is used to examine melodic, harmonic, and rhythmic features, especially as they relate to the integration of folk idioms. Text-music relationships are analyzed to reveal how poetry is set to music in both Lied and operatic contexts. Semiotic analysis helps uncover symbolic dimensions, including the representation of national identity through musical motifs. Comparative analysis between art song and opera is employed to highlight continuities and divergences in compositional strategies. Additionally, historical and contextual analysis situates the works within broader cultural and political frameworks, allowing for a multidimensional understanding of the repertoire.

3.2 Analytical Tools

The study acknowledges several limitations. First, the availability of primary sources, such as manuscripts, scores, and recordings, remains uneven, particularly for early and less frequently performed works. Second, the scope of the study is limited to a selected group of composers, which may not capture the full diversity of Albanian vocal music. Third, while stylistic and cultural perspectives form the core of the analysis, performance practice issues, equally recognized as vital, are nonetheless given importance within the scope of this study. Finally, as with all musicological inquiries, interpretation is partly shaped by the researcher's perspective, which necessitates caution in making broad generalizations. Despite these limitations, the methodology provides a robust framework for illuminating the interrelation of lyric art song and opera in the Albanian context.

4. ANALYSIS AND DISCUSSION

The interrelation between lyric art song and opera in the Albanian classical repertoire reveals itself as a dialogue of continuity, transformation, and cultural identity. Far from being two separate and unrelated genres, song and opera functioned as complementary spaces of creativity through which Albanian composers could articulate both personal expression and collective identity. The art song, with its intimate character, offered a framework for experimenting with melodic lines shaped by the natural rhythm of the Albanian language and colored by folk idioms. Opera, in turn, projected these qualities into a dramatic and public dimension, enabling the same expressive gestures to acquire narrative weight and theatrical resonance.

This duality illustrates how Albanian composers navigated between inherited European models and their own national traditions. The Lied, long cultivated in German and Central European contexts, provided a reference point for the refinement of text–music relationships.¹⁷ Albanian composers absorbed this legacy while infusing it with modal inflections, asymmetric meters, and textual themes rooted in local poetry. Opera then became the stage where these same elements were amplified, dramatized, and integrated with orchestral sonorities, allowing intimate lyricism to evolve into powerful collective statements. In this way, the movement from song to opera was not merely a question of scale but of function: from the individual voice to the voice of a people.

Traditional and modern influences further complicate this interrelation. Folk heritage provided an inexhaustible reservoir of motifs and images that guaranteed cultural authenticity.¹⁸ At the same time, exposure to European modernism encouraged experimentation with atonality, chromaticism, and expanded tonalities. The coexistence of these two forces did not result in conflict but in a hybrid idiom that defined the Albanian vocal repertoire of the second half of the twentieth century. Within this dialectical framework, art song and opera did

¹⁷ Susan Youens, *Hugo Wolf and his Mörike Songs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

¹⁸ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar* (Tirana: Akademia e Shkencave, 1981).

not simply coexist, they fed into each other, creating a continuum of expression that was both deeply national and unmistakably European.

In conclusion, the analysis highlights that the relationship between lyric art song and opera in Albania is best understood not as a hierarchy but as a symbiosis. Song cultivated intimacy and detail; opera expanded these elements into grandeur and narrative. Together, they shaped a repertoire that embodies the tension between tradition and innovation, individuality and collectivity, local culture and European identity. This synthesis constitutes one of the most distinctive achievements of Albanian classical music, underscoring its relevance within the broader history of twentieth-century vocal art.

5. LYRIC ART SONG IN ALBANIAN CLASSICAL MUSIC

Albanian lyric art song, much like its European counterpart, is rooted in the intimate fusion of poetry and music. The genre emerged in Albania in the mid-20th century, influenced both by Western Lied traditions and by local folk heritage.¹⁹ Composers such as Çesk Zadeja and Tonin Harapi drew extensively on Albanian folk melodies and rhythms, re-contextualizing them within art song frameworks. Their works often demonstrate modal inflections, asymmetrical rhythmic patterns, and a close attention to the natural prosody of the Albanian language. These features allowed art song to serve not only as a vehicle for lyrical and expressive experimentation but also as a tool for cultural preservation and national affirmation. In this sense, as a genre, albanian art song functioned as a testing ground for identity, mediating between inherited models and indigenous traditions.

5.1 The Transition from Song to Opera

The expansion from art song to opera in the Albanian repertoire illustrates how composers adapted the lyrical intimacy of song to the broader demands of theatrical drama. Opera required the transformation of musical materials into large-scale structures, with

¹⁹ Çesk Zadeja, *Studime dhe artikuj mbi muzikën shqiptare* (Tirana: Naim Frashëri, 1970).

orchestral accompaniment and dramatic continuity. Zadeja and Harapi, while rooted in folk traditions, also contributed to opera by adapting song-like melodies into broader operatic contexts. Feim Ibrahimi, in particular, represents a turning point, bringing modernist techniques into opera and ensuring that Albanian music remained relevant within broader European currents.²⁰ In this process, text setting and vocal declamation played crucial roles: while songs emphasized subtle poetic expression, operas demanded projection, characterization, and dramatic pacing. The transition between genres therefore highlights how lyrical qualities were not lost but expanded, offering a continuum from intimate expression to public spectacle.

5.2 Traditional vs. Modern Influences

The coexistence of traditional and modern influences is one of the defining characteristics of the Albanian classical vocal repertoire. On the one hand, composers drew heavily from the vast reservoir of Albanian folk traditions, employing pentatonic and modal scales, asymmetric rhythms, and melodic contours that echo epic songs, laments, and dances.²¹ These elements created a musical idiom that was instantly recognizable to local audiences and functioned as a marker of cultural continuity. The poetic sources of the art songs often reflected themes of nature, love, and historical memory, aligning with the symbolic vocabulary of folk culture.

On the other hand, Albanian composers were deeply aware of broader European currents, particularly in the decades following World War II. The ideological climate often required a delicate negotiation between socialist realism and modernist aspirations. While early works emphasized tonal clarity and accessible melodic writing, later decades saw the gradual introduction of expanded tonality, chromaticism, and even serial techniques.²² Feim Ibrahimi stands out as a composer who

²⁰ Feim Ibrahimi, *Studime mbi muzikën bashkëkohore shqiptare* (Tirana: Akademia e Arteve, 1990).

²¹ Ramadan Sokoli, *Folklori muzikor shqiptar* (Tirana: Akademia e Shkencave, 1981).

²² Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Jim Samson, ed., *The Cambridge History of Nineteenth-*

sought to bring avant-garde idioms into dialogue with national elements, producing works that were simultaneously experimental and rooted in Albanian identity. Similarly, Aleksandër Peçi integrated contemporary textures and timbral innovations with folk-inspired motivic material, bridging the local and the global.

This dialectic between tradition and modernity ensured that Albanian vocal music was not a passive imitation of Western forms but an active site of negotiation and transformation. Tradition guaranteed a strong cultural foundation and a sense of authenticity, while modernity offered access to international stylistic developments and aesthetic innovation. The result was a repertoire that both preserved national distinctiveness and participated in the evolving European classical canon. In this sense, traditional and modern influences did not merely coexist but dynamically interacted, producing new forms of expression that continue to define Albanian art song and opera.

5.3 The Interrelation of Genres

The interrelation between lyric art song and opera in Albanian classical music demonstrates a dynamic continuum rather than a strict separation between the two genres. Lyric art song functioned as a space of experimentation, where composers could refine their approaches to text setting, melodic construction, and the balance between vocal line and accompaniment.²³ The intimacy of the Lied format allowed for close attention to poetic detail and for the exploration of subtle emotional and symbolic nuances.

Opera, by contrast, projected these elements onto a broader stage, amplifying lyrical ideas into dramatic narratives supported by orchestral forces and theatrical staging.²⁴ Many Albanian composers, such as Çesk Zadeja and Tonin Harapi, first explored the expressive potential of song before transferring its techniques into operatic works. In this way, the Lied served as a preparatory ground for compositional strategies that

Century Music (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

²³ Susan Youens, *Hugo Wolf and his Mörike Songs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

²⁴ Abbate and Parker, *A History of Opera*; Julian Budden, *The Operas of Verdi* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

later found their culmination in opera.

Conversely, the operatic tradition also enriched the song repertoire: operatic lyricism, declamation, and dramatic pacing informed the expressive intensity of later Albanian art songs, imbuing them with a heightened sense of projection and theatricality even in miniature form. This reciprocal influence suggests that the genres were not only parallel practices but mutually reinforcing modes of expression.

Ultimately, the symbiosis of song and opera contributed to shaping a distinct Albanian musical voice. By merging the personal introspection of art song with the collective expressiveness of opera, composers were able to articulate a national identity that was rooted in local tradition yet open to European modernity. This interrelation thus represents not simply a stylistic overlap but a cultural strategy that ensured both the preservation and transformation of Albania's classical vocal heritage.

8. CONCLUSION

The study has demonstrated that the development of lyric art song and opera in Albanian classical music is best understood as a process of mutual reinforcement rather than isolated creation. Lyric art song offered composers an intimate laboratory for experimenting with text-music relations, melodic design, and the adaptation of folk idioms into refined artistic forms. Opera, in turn, provided the opportunity to magnify these lyrical ideas within a dramatic, collective framework. The findings show that Albanian composers consistently negotiated between tradition and modernity: they preserved the authenticity of folk-based motifs while simultaneously engaging with European stylistic innovations, from Romanticism to modernist experimentation. This dual process shaped a vocal repertoire that is at once distinctly Albanian and firmly situated within the European classical canon.

This research contributes to the field of musicology by shedding light on an underexplored repertoire and by analyzing it through the combined lenses of genre studies, cultural history, and national identity. It highlights the ways in which Albanian composers used art song and opera not only as musical forms but also as cultural strategies for negotiating their position between local heritage and European modernity. The study also offers a fresh perspective on the dialogue

between intimacy and drama, tradition and innovation, individual voice and collective narrative. By doing so, it enriches the understanding of how smaller national traditions, such as Albania's, can make significant contributions to the broader European musical landscape.

Future research could expand on this study in several directions. First, detailed performance practice analysis—examining how singers, pianists, and conductors interpret Albanian art song and opera—could illuminate new dimensions of expression. Second, comparative studies with neighboring Balkan traditions may highlight shared influences and unique divergences, situating Albanian music within a wider regional context. Third, archival work and oral histories could uncover forgotten works, testimonies, and cultural conditions that shaped the repertoire. Finally, further exploration of contemporary Albanian composers and their engagement with global musical currents could provide insights into how the interrelation of song and opera continues to evolve in the twenty-first century.

REFERENCES

- ABBATE, Carolyn, and Roger PARKER, 2012. *A History of Opera*. London: Allen Lane. ISBN 978-0713996333.
- BUDDEN, Julian, 2008. *The Operas of Verdi*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-019-816-26-12.
- IBRAHIMI, Feim, 1990. *Studime mbi muzikën bashkëkohore shqiptare*. Tirana: Akademia e Arteve. ISBN 9951-413-13-7.
- SAMS, Eric, ed., 1992. *The Songs of Hugo Wolf*. London: Faber & Faber. ISBN 978-025-320-790-6.
- SAMSON, Jim, ed., 2001. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0521590174.
- SOKOLI, Ramadan, 1981. *Folklori muzikor shqiptar*. Tirana: Akademia e Shkencave.
- TARUSKIN, Richard, 2005. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0195222746.
- YOUENS, Susan, 1996. *Hugo Wolf and his Mörike Songs*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0521027199.
- ZADEJA, Çesk, 1970. *Studime dhe artikuj mbi muzikën shqiptare*. Tirana: Naim Frashëri.

THE BASIC PRINCIPLES OF PIANO TECHNIQUE IN THE CONTEXT OF EXPRESSIVE PIANO PERFORMANCE

ALBA MUCOLLI-DEHIRI (KOSOVO)¹

ОСНОВНИТЕ ПРИНЦИПИ НА КЛАВИРНАТА ТЕХНИКА В КОНТЕКСТА НА ИЗРАЗИТЕЛНОТО ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ПИАНО

АЛБА МУКОЛЛИ-ДЕХИРИ (KOSOVO)²

Резюме: В основата на изразителното изпълнение на пиано стои клавирната техника, която обединява творческото, когнитивното и физическото измерение на изпълнителя. Важно е да се подчертае значението на когнитивното ниво и развитието на музикалните идеи. Тези елементи могат да превърнат техническите упражнения в изразителна форма на решаване на проблеми, което в крайна сметка води до овладяване на техническите умения. Доказано е, че комбинирането на функционална ефективност с интерпретативно съзнание при изпълнението на пиано предотвратява физическото натоварване и подпомага дългосрочното изпълнение. Това

¹ **Alba Mucolli-Dehiri** is doctoral student in Department of Music, at the New Bulgarian University, with scientific supervisor Assoc. Prof. Dr. Rositsa Becheva, e-mail: alba.muqolli@unhz.eu

² **Алба Муколли-Дехири** е докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет, с научен ръководител доц. д-р Росица Бечева, e-mail: alba.muqolli@unhz.eu

позволява на артистичното изразяване да се развива естествено и устойчиво.

Целта на това изследване е да анализира педагогическото развитие на клавирната техника. Изследването разглежда основните елементи на клавирната техника, включително стойка, движение, самия инструмент и пръстовка. Изследването обхваща периода от началните етапи на уроците по пиано до представянето на стратегии за предотвратяване на технически проблеми.

Ключови думи: клавирна техника, развитие, основни компоненти на експресивното клавирно изпълнение

Abstract: The fundamental basis of expressive piano performance is piano technique, which integrates the creative, cognitive and physical dimensions of piano playing. In addition, it is imperative to emphasise the significance of the cognitive dimension and the cultivation of musical intentions. These elements have the potential to facilitate the transformation of technical exercises into an expressive form of problem-solving, ultimately leading to the attainment of proficient piano technique. The application of piano technique has been demonstrated to prevent physical strain and facilitate lifetime performance by combining physiological efficiency with interpretative awareness. This allows artistic expression to develop naturally and sustainably.

The purpose of this article is to analyse the pedagogical development of piano technique. The objective of this study is to analyse the fundamental elements of piano technique, including posture, movement, the piano itself, and fingering. The study will address the issue from the initial stages of piano lessons to the presentation of strategies to prevent technical issues.

Keywords: piano technique, development, basic components of expressive piano performance

INTRODUCTION

The evolution of piano techniques is a journey through time, reflecting not only advancements in instrument but also shifts in musical aesthetics. [Haiyang, 2023] In my opinion is that piano technique can be understood as dynamic development between practice, instrumental innovation and stylistic and aesthetic aspect of the piano work.. It is the main purpose is to present an analysis of the technical and sound issues that arise during the process of creating a piano piece, we will talk about the main principles of technical and musical development, about the piano apparatus as a whole and its parts in particular, about the development of finger technique (fine technique), the development of large technique (hand weight technique) and also about the freedom or elasticity of the hand as the basis of piano playing. Also included will be the piano sound aspect, methods of sound production, the technical aspect of sound production. The above-mentioned elements are considered key points that a true pianist must possess in the technical and musical aspects of piano playing, therefore the elaboration of these segments will occupy the main place in this manuscript. The basic goal of technical development, is to provide conditions that will enable the technical apparatus to perform the necessary musical tasks as well as possible. [Timakin, 1984] Based on my opinion, achieving harmony between the body, mind, and music, as well as natural interpretation (in the physical aspect), we obtain results of correct and original reproduction of the pianistic work. Reaching the point where we form a pianistic apparatus with full function directly becomes a tool that serves in achieving correct artistic musical interpretation up to the more virtuous demanding interpretations.

Objectives:

1. Developing the understanding of the basic principles of piano technique
2. Improve students technical fluency, control and expressiveness on instrument
3. Implement a systematic and gradual approach to technical skill development

4. To link technical proficiency to musical interpretation and artistry
5. Encourage ergonomic and sustainable piano playing practices

Piano technique is intrinsically linked to the musical demands of the work. The primary goal of developing the performer's technique is to create the complete conditions necessary for them to realize the required (in this case, technical) demands presented in the musical work.

This process is based on the following principles:

- Dexterity (or agility) and elasticity of the piano apparatus
- Coordination of all parts of the piano apparatus, led by active fingers
- Adaptability and economy of movement
- Mastery of the technical problem and the resulting aural outcome

“For technical study to be as fruitful as possible, it must begin from the very first lessons.

We must take into account the physical and anatomical properties of the individual to achieve a high quality performance, beginning with the stability and uniformity (or evenness) of the fingers and the elasticity of the wrist joint, as well as the clarity and stability of the touch (or stroke), which must be clear, articulated, and supple.” (E. RAPIN) Based on my opinion, development of piano technique is an adaptable practice more than universalized system, highlighting the performer's physiological individuality as a fundamental factor of pianistic success. The anatomical specificity depends on finger uniformity and stability and wrist elasticity.

THE DEVELOPMENT OF FINE MOTOR TECHNIQUE (FINGER TECHNIQUE)

The evolution of piano technique offers a compelling reflection of the broader trajectory of music itself. [Lila, 2024]

Fine motor technique, or finger technique begins to develop from the student's very first contact with the keyboard. It is called finger

technique because it relates specifically to the mobility, efficiency, speed, and uniformity (evenness) of the fingers in piano playing. However, all of this cannot be achieved through the activity of the fingers alone, without the participation of the adjacent parts of the apparatus: namely, the wrist and the forearm. Their involvement is essential.

For this reason (although discussed previously), we will elaborate further on the hand position and its connection to the adjacent parts of the piano apparatus.

On the keyboard, the hand must maintain the form of a half-arch (or dome-shape). This shape is decisively supported by the first and fifth fingers, which serve as the supporting pillars of the wrist (though they must always remain free). The other fingers must complete the half-arch by resting their tips (or pads) on the keys. In this form, the hand should be neither too rigid nor too soft, but elastic. The degree of this elasticity is verified through the mobility of the wrist joint. That is the useful freedom of the hand, its elastic and mobile connection with the fingers. [Timakin, 1984] From this citation which coincides with my opinion, we understand that accurate pianistic interpretation does not come from rigidity but from a natural balance where the hand is flexible and free from contractions, where the fingers move freely and without tension.

In piano playing, the fingers alternate one after the other. One is playing while the next is in a state of readiness to perform its task. This process is not difficult to execute, as one finger performs the action while the others follow.

The transfer of weight from finger to finger is what requires the most attention. It is very important that the piano performance not be superficial; rather, the transfer (or addition of arm weight) from finger to finger must be effectively realized.

During this process, the hand follows the fingers. Depending on the textual demands of the work—whether involving the underpassing of the thumb, the over passing of the third or fourth finger, or small leaps—the hand constantly follows the fingers and executes the necessary movements.

Example 1

Allegro deciso J. S. Bach

f sempre

meno f

J. S. Bach Two-Part Invention:

Example 2

Chopin, etude op.10, no.12

The hand, with its inherent elasticity, guides the fingers as they move. Furthermore, in other instances involving compositions that contain broader notation movement, the higher components of the piano apparatus must also be engaged. The wrist joint can withstand a large load, it allows the forearm and hand to rise and fall. [Krsic, 1990, pg.45]

My opinion is that the wrist joint plays a key role in the coordination of the pianistic movements, enabling the interpretative physical aspect which directly influences interpretative controls in the musical result. This is always done while prioritizing the element of “freedom” for the entire arm.

It is important to emphasize that not every notional development (graduated movement) requires the use of the entire piano apparatus. This primarily depends on the technical-dynamic demands of the work.

The under-passing of the first finger and the over passing of the third and fourth fingers is one of the most frequent technical-dynamic elements, about which a substantial amount of literature has been consulted and observed. The correct execution of these two elements ensures the proper sonority and, specifically, sonorous uniformity (evenness of tone).

At the moment of under-passing the first finger, the hand is positioned in the direction of the shift (or change of position), while the second and third fingers rapidly move after the hand’s change in position. In the reverse direction (over passing), it is the fourth and third fingers that execute the shift according to the same principle as the underpass.

During the transfer of the first finger, great care must be taken to prevent the wrist joint from moving downward (a “downward thrust”). Such a movement would create undesirable accents. Therefore, during the transfer of the first finger, the wrist joint must remain in its previous position as much as possible—to the extent that it does not cause strain—thus avoiding any downward movement.

While discussing the use of the hand and wrist, we must certainly mention the technique of rotation. Rotation is typically employed in notation textures such as the following:

Example 3



In notation textures like those found in the **C. Czerny Etude for Rotation**, the hand, in conjunction with the wrist joint, executes a movement directed toward the leaps between the notes. As seen in the example, we have successive leaps between sixteenth-note values. In this case, when taking the lower key, the hand slightly bends to the left, and when taking the higher key (note), it slightly bends to the right.

The goal of developing fine motor technique is to achieve speed, purity, clarity, and sonorous uniformity (evenness of tone). To master all these technical parameters, work must begin from the earliest piano lessons. The clearer what needs to be done, the clearer how it should be done. [Neuhaus, 2000, pg.75] Based on my opinion, the clearer the idea of where we need to get to, the more structured the path to success. Goals for achieving proper piano technique such as clarity, stability and speed of fingers, turns the exercise into a directed and effective process.

To reach the perfection of these parameters, the fingers must be subjected to a specific exercise “regime,” which, in a “slow-motion film,” would proceed as follows:

- The rapid taking of the key with the fingertip (or pad).
- The release of the preceding finger.

- The momentary release from pressure on the key.
- The rapid preparation of the subsequent finger over the next key.

ARTICULATION AND TONE PRODUCTION

Different methods of tone production exist, depending on the demands of the musical work. Just like language, music has its own articulation. [Zlatař, 1998, pg. 116] Comparing the articulation of words with the articulation of sound, I have the same opinion when we say that musical language represents a variety of artistic expression through artistic interpretation. The production of sound on the piano is a diverse practice that adapts to the requirements of the musical work. As mentioned earlier, all parts of the piano apparatus must cooperate to achieve the best possible musical result. Neither the wrist joint, nor the elbow, nor the fingers alone can perform their task without the participation of another part of the piano apparatus. None of them can be the sole source for creating tone color or sonorous force.

Therefore, when discussing methods of playing, we will mention some of the signs of articulation (methods of tone production from the keyboard) such as: legato, non-legato, and staccato. All of these are commonly grouped in the consulted literature under the shared terminology of “methods of tone production from the keyboard.”

Legato is indicated in the musical text by slur marks placed over the notes. The initial explanation given to the student is that the notes under the slur must be played connected without any aural interruption, regardless of their pitch or duration.

How is Legato Realized?

It is a deep and connected method of tone production, where the key is only released at the precise moment the subsequent note is struck. During legato playing, the hand continuously follows the fingers, which maintain an uninterrupted motion until the end of the slur. At this point, the hand and fingers, assisted by the forearm, execute the cessation of the melodic line.

Legato is achieved with a completely relaxed apparatus and the finger depressing the key fully to the key-bed. At this juncture, it is critical to emphasize the transfer of weight from finger to finger, which imparts sonorous depth and the rounding of phrases.

Non-Legato

Non-legato is the unconnected or separated manner of playing a sequence of tones. When we say “unconnected,” care must be taken to distinguish between staccato and non-legato. Beginner students often confuse the request to play unconnected with playing notes in very short values, thereby veering the required articulation toward staccato. Therefore, non-legato signifies a separated manner of playing the tone sequence, and by no means a shortening of their values.

In non-legato performance, the wrist joint is held parallel to the piano keyboard. It is not advisable to hold it high, as while the fingers have adequate strength, this may lead to contraction of the lower parts of the apparatus. Holding the wrist joint too low is also inadvisable, as the fingers lose their strength and efficiency, and it is fundamentally an incorrect position.

Staccato

Staccato is the shortened manner of sounding a tone. To realize staccato, the tone is taken actively and with force using the fingertip. We say “force” because the tone must be quite short and percussive, which is how the staccato effect is achieved. According to the way of taking the notes, there are different way of playing, which depend on accuracy, volume, clarity and speed.[Krsic, 1990, pg 48] In my opinion, staccato is a technique that requires high control and precision cognitive-motor co-ordination. The realization of staccato is a process that involves volume, speed and clarity of the sound.

Staccato appears on quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, and its execution shortens the value of the note it characterizes

Finger Staccato is realized solely through the fingers when the dynamic requires p or pp, to achieve a light tone. The finger should maintain its half-arch shape, and the key is taken with a small weight load. The wrist joint must remain elastic.

Wrist Staccato is used for the interpretation of chords and leaps. In these cases, the wrist joint must be elastic, and the entire arm must be mobile (i.e., not contracted)

Elbow Staccato is realized when playing consecutive octaves. Here, the elbow, together with the wrist joint, executes a movement just before the prescribed notation text is played.

Arm Staccato is used for larger dynamics and the interpretation of grand leaps, chords, and octaves with dynamics up to *ff*. In this way, the entire arm is used to realize the staccato with full effect. This method achieves the required sonorous volume, considering both the dynamics and the articulation.

THE DEVELOPMENT OF GRAND TECHNIQUE (LARGE-SCALE TECHNIQUE)

The term **Grand Technique** (or, more specifically, **weight technique**) itself indicates the realization of large movements within the piano apparatus, involving the addition of hand weight (in passages with greater dynamic gradation). This is always achieved while maintaining the primary role of the fingers, the elasticity of the wrist joint, and the mobility of the arm.

Under the umbrella of **Grand Technique** fall large leaps (from key to key) and chords. In cases requiring major dynamic gradations, the weight of the hand and arm is increased. Conversely, when a lower dynamic is required, the weight of the arm is withdrawn, but the hand weight remains, ensuring a deep and dynamically rounded tone. Regardless of the specific dynamic level, the principle is collectively termed **Grand Technique**.

Leaps

Executing a leap from one key to a distant key is not easy. It is considered one of the most difficult elements of piano technique. Leaps usually appear as accompaniment figures in the bass clef (left hand), but they are also frequently encountered in the right hand as a melodic line in piano literature. Large movements allow the pianist to most clearly feel the contact rings on the entire system of the piano apparatus. [Timakin, 1984, pg 126] According to this article, the control of the interpretation is not only at the level of finger mobility but includes the coordination of all parts of the body, contributing to the quality of pianistic interpretation.

Execution and Practice of Leaps

When executing a leap, the hand moves in the shape of a half-arch from one key to the next. At the moment of the leap, the hand executes an upward motion, which can reach the height of the arm. To ensure that leaps are secure and accurate, a series of technical leap exercises is

recommended.

Slow Tempo Practice: Practice should first be done at a slow tempo. For example, if there is a leap between two notes spanning an eleventh (undecima), the leap should be repeated several times from one key to the other until the student feels secure.

Repetitive Trajectory: The leap is first practiced from the first note to the second (consecutively several times), and then vice-versa, from the second to the first. This allows the fingers to maximally learn the distance of the leap they are executing.

Body Posture and Visual Control

When notation figures present leaps in both hands, the performer's focus should be on the hand with the largest leap. Additionally, the posture of the body on the bench must be centered precisely in front of the middle of the piano; an incorrect body position can be a cause of leap failure.

In leaps, visual determination of the leap distance—that is, establishing the distance between the keys—is also highly important. The primary role in executing leaps belongs to the higher parts of the piano apparatus (arm and shoulder), always guided by active fingers, as they are the ones that will direct the entire arm to the correct target key.

Example 4



L. V. Beethoven, Sonata A-flat major, Second Variation

Chords

A chord is the simultaneous sounding of three or more musical tones. In piano literature, chords appear at various pitches and dynamics and may be requested for interpretation by both hands (in the bass or treble clef).

Regarding dynamics:

When a chord appears with a dynamic of *p* (piano) or *mf* (mezzo-forte), its interpretation should not involve a heavy loading of hand weight. When it is required to be played at louder dynamics like *f* (forte) or *ff* (fortissimo), the entire hand unit (elbow, arm) is engaged.

Technical Execution of Chords

Due to the simultaneous sounding of three or more tones, playing chords is not easy for students (in early musical education). Care must be taken that all tones are played accurately—that is, they must sound at the exact same time, and none of the chord tones should be struck prematurely. The basic law in terms of sound in chords is the simultaneity of the impact of each tone and the purity of the sound. [Krsic, 1990, pg. 65] My opinion is that the basis of the realization of the chord is the full unity of sound and the simultaneous sounding of the three tones, creating a proper balance and harmony. A very important element is the purity and clarity of sound, contributing directly to unified and artistic sounds. This is a common problem in chord interpretation among primary music school students (because the technical development of their hand is not yet at the required level). Therefore, it is advisable to practice chords first in a slow tempo, with the active taking of all tones using fixed and stable fingertips and an elastic wrist joint.

TONAL DIFFERENTIATION

Another crucial point in chord playing is the differentiation of tones (or voicing). Typically (though not always), the upper tone is the one that should be differentiated—heard more prominently—than the others. In this case, the finger playing the upper tone (the third, fourth, or fifth finger) must exert more force or receive a slightly greater weight load than the other fingers playing the chord.

Practicing Chord Sequences

In cases where a sequence of chords is presented, the tones of the chord must be sustained or listened to until the end. When encountering a new technical element, it is always advisable to practice that spot in a slow tempo to achieve maximum technical efficiency. Thus, one takes the first chord with active fingers, with the upper tone dynamically emphasized, and at the last moment, the hand, along with the fingers, shifts to the next chord.

Chord sequences can also be practiced in other forms, such as with finger staccato without adding arm weight. This greatly aids in achieving security and precision when changing chords and also contributes to reaching speed and lightness in the interpretation of the sequence.

Example 5



F.Schubert, vals op.9

CONCLUDING SYNTHESIS OF PIANO TECHNIQUE

In summation, piano technique is a holistic discipline that integrates the fine motor skills of the fingers (for clarity, speed, and uniformity of tone) with the Grand/Large Technique of the entire apparatus (arm, elbow, and wrist) for dynamic power and the execution of leaps and chords. The foundation lies in establishing a natural, elastic hand position and cultivating finger independence. No textbook can accurately define what the interpretation of a musical work represent. When the pianist is an artist, he delves into his creative essence and makes us think about the art. [Zlatař, 2000, pg.7] Based on my opinion, piano technique is one of the constituent elements of piano performance, which encompasses a wide range of work requirements that contributes correct performance. Based on this, the proper execution of technical tasks directly contributes to deep artistic interpretation at the appropriate aesthetic content level.

The pianistic technique is a neuro-motor process, wherein the interaction between brain function and physical motor skills plays an important role in fulfilling technical demands and tasks.

Based on personal pedagogical experience and long-term monitoring of performers' responses to technical demands, it turns out that active listening (working on piano technique with increased attention) is the key to success in achieving technical tasks. The advanced cognitive-motor aspect is a connecting bridge between mental practice and physical exercise as an innovative element of work in piano technique.

Ultimately, the entire technical regimen—from the nuanced articulations of legato, non-legato, and staccato, to the mastery of weight transfer and rotary movement—serves the singular, overarching goal of realizing the composer's artistic interpretation with maximum sonorous depth and precision, avoiding contraction, and ensuring every physical action is driven by an attentive musical ear.

REFERENCES

- HAIYANG, Jya. 2023. Piano performance techniques and musical expressiveness. *Pacific International Journal* [online]. vol. 6(4), pp. 34-37 [viewed 26 October 2025]. ISSN 2663-8991, eISSN 2616-4825. Available from: DOI: 10.55014/pij.v6i4.461
- KRSIC, Jela. 1982. *Ornamentika pedalizacija trema*. Sarajevo: Svjetlost/Zavod za udzbenike i nastavna sredstva.
- KRSIC, Jela, 1990. *Nastava Klavira*. Beograd: Prosveta / Pro Musica.
- LILA, L., 2024. The Evolution of Piano Technique: A Historical Perspective. *Journal of Arts and Humanities Science* [online]. vol. 1(2), pp. 21-27 [viewed 26 October 2025]. ISSN 3078-7181. Available from: https://jahs.al/wp-content/uploads/2025/02/JAHS_4.pdf
- NEUHAUS, Heinrich, 2000. *O umjetnosti sviranja klavira: bilješke profesora*. Zagreb: Jaksa Zlatar. ISBN 953-96605-4-8.
- TIMAKIN, Evgenij, 1984. *Vaspitanje pianiste*. Beograd: Udruzenje muzickih pedagogija.
- ZLATAR, Jaksa, 1998. *Uvod u klavirsko izvodjenje*. ISBN 953-96605-2-1.
- ZLATAR, Jaksa, 1999. *An Introduction to piano interpretation*. Zagreb. ISBN 953-96605-3-X.
- ZLATAR, Jaksa. 2000. *Introduction on piano interpretation*. Zagreb.

LOGICAL ARRANGEMENT OF THE SEPARATE SONIC EVENTS: ARNAOUDOV'S QUALIA

BEGÜM BENSU ÜNSAL (TURKEY)¹

ЛОГИЧЕСКА ОРГАНИЗАЦИЯ НА ОТДЕЛНИТЕ ЗВУКОВИ СЪБИТИЯ: QUALIA НА АРНАУДОВ

БЕГЮМ БЕНСУ УНСАЛ (ТУРЦИЯ)²

Abstract: This study sets out to explore the concept of *Qualia: Observations from the Island* by the contemporary Bulgarian composer Georghi Arnaoudov, focusing on the creative and performative aspects of interpreting a current composer's work. The research was conducted through an interview with Arnaoudov and an analysis of the score and a live performance. Key findings from the study include the conclusion that *Qualia* functions as a "sonic event," requiring deep engagement from both performer and listener.

The analysis demonstrates that *Qualia* deviates from conventional musical narratives, instead prompting personal reflection and subjective perception, akin to the philosophical concept of qualia. It is evident that, for those engaged in the performance of the work, the demands of the task extend beyond the realms

¹ **Begüm Bensu Ünsal** is a Phd Student at New Bulgarian University, PhD Program *Music*. Scientific supervisor Prof. Dr Mario Hossen, e-mail: bensunsal@gmail.com

² **Бегюм Бенсу Юнсал** е докторант в Нов български университет, докторска програма „Музика“ с научен ръководител проф. д-р Марио Хосен, e-mail: bensunsal@gmail.com

of technical accuracy. Indeed, it is the case that the performance demands interpretive depth, creativity, and close collaboration with the evolving vision of the composer.

Keywords: Qualia, Arnaoudov, Violin, Musical Analysis, Sonic Event

Резюме: Тази статия има за цел да проучи концепцията на *Qualia*: *Наблюдения от острова* на съвременния български композитор Георги Арнаудов. Фокусът на автора е върху творческите и изпълнителските аспекти на интерпретацията на творбата на активен в днешно време композитор. Изследването е проведено чрез интервю с Арнаудов, анализ на партитурата и публично изпълнение. Едни от основните изводи от проучването включват заключението, че *Qualia* функционира като „звуково събитие“, изискващо дълбока ангажираност както от изпълнителя, така и от слушателя.

Анализът показва, че *Qualia* се отклонява от конвенционалните музикални наративи, като вместо това провокира лична рефлексия и субективно възприятие, подобно на философската концепция за квалиа. Очевидно е, че за ангажираните в изпълнението на произведението изискванията се простират отвъд границите на техническата коректност. Въсъщност изпълнението изисква интерпретативна дълбочина, креативност и тясно сътрудничество с постоянно развиващата се визия на композитора.

Ключови думи: Qualia, Арнаудов, цигулка, музикален анализ, звуково събитие

1. INTRODUCTION

There are certain difficulties and challenges associated with performing the works of a living composer. Navigating the performance of new music in today's rapid-changing world is a complex and time-consuming endeavor. Unlike the extensive historical resources and

conventional, established interpretations available for masters like Mozart and Beethoven, contemporary works are still evolving and their realization relies entirely on the initial, direct interaction between the composer and the performer. This essential, direct interaction becomes necessary because the contemporary composer's creative philosophy fundamentally differs from the settled practices of past eras. The challenge of realizing a new work thus requires the performer to delve into the composer's specific methods and conceptual world.

Arnaoudov's compositional process reinforces the idea that musical forms are continuously evolving structures rather than static texts. He likens his methods to those of painters, noting that he slowly sketches the contours of melodic lines, creates individual sonic events, observes them, and tries to distance himself from the created sound material. This process of intentional separation significantly aids in the overall organization of the work's flow and the logical arrangement of its separate events.

In this study, I will examine the musical techniques used by the composer to create this sonic event in the work entitled *Qualia*, which describes all directions of an island. The exploration of musical possibilities enables performers to refine their learning and practice methods. This developmental work is key to translating the performer's creative concept into action, expanding the range of technical possibilities available during performance preparation.

2. ARTISTIC REVIEW

Musical Background of Georghi Arnaoudov

Bulgarian born Georghi Arnaoudov is a contemporary composer known for blending classical traditions with avant-garde techniques. He was born in a well-known family with a strong musical tradition. He studied at the National Academy of Music and later in Western Europe, combining Eastern European folk music influences with modern approaches. His music features a mix of traditional instruments and electronic elements, exploring sound, silence, and the relationship between different timbres. Arnaoudov's works, often performed at international festivals, showcase his innovative style, which bridges the gap between past traditions and contemporary experimentation.

“Qualia” is a term from philosophy that refers to the individual, subjective experiences of consciousness. It encompasses the personal, unique sensations we each have—like how we experience the color red or taste chocolate—which can’t be fully communicated to others. In philosophical discussions, Qualia are considered the core of conscious experience, representing the “what it feels like” aspect of perception. This is also known as the ‘hard problem of consciousness’, as Kim (1998) puts it that “the stance you take on the problem of qualia [is] a decisive choice point with respect to the mind-body problem” (p. 20).

Georgi Arnaoudov’s composition Qualia, Observations from the Island, originally written for viola, is inspired by this concept. It is structured in four sections, each representing one of the four directions of an island: north, east, south, and west. And the piece explores the idea of subjective experience through sound, capturing the essence of how we each perceive the world in a deeply personal way. Just as qualia are unique to each individual, Arnaoudov’s music invites listeners to reflect on their own interpretations and emotional responses, blending sound with the complexity of perception.

3. METHODOLOGY/ CREATIVE PROCESS

This study is an in-depth exploration of Georgi Arnaoudov’s creative processes in the composing of Qualia, to provide performers a roadmap. For this purpose, I have conducted an in-depth interview with the composer on 20.12.2024. The study also analyzes the notations and interpretive choices found in the manuscript, with a particular focus on melodic and rhythmic ornamentation, as well as the dynamics employed. For the musical analysis, by using a live recorded Youtube video³ as reference by Marta Potulska, viola and Victoria Choi, piano, I constructed my own analysis.

4. MUSICAL ANALYSES

The first movement opens with three notes on the violin, which repeat in varying dynamics and rhythms for nearly 20 measures,

³ https://www.youtube.com/watch?v=mHMDUaIlpUo&list=RDmHMDUaIlpUo&start_radio=1

accompanied by a wide sound range between the right and left hands on the piano. The bell-like opening tone suggests a transcendental atmosphere. It often features limited musical materials, steady pulses, clear tonality, and repetitive patterns that slowly evolve over time. Instead of complex structures, streamlined music focuses on creating a hypnotic or meditative atmosphere through subtle variations. This repetition and static harmony create a kind of meditative simplicity to achieve a contemplative mood.

“I consider silence to be extremely important in contemporary music. Let us acknowledge that modern individuals—and, by extension, modern creators—seem to have a certain panic about emptiness, a panic about silence, and they attempt to fill every void with whatever comes to hand. The new understanding of silence in music, as it began to emerge in the works of Anton von Webern, is a remarkable achievement of contemporary compositional thought. It brings incredible joy—the joy of resonance, of exploring new models for crafting sonic events and arranging them” (Arnaoudov, 2024).

The silence, repetitive notes, and static harmony discussed in the previous two paragraphs are evident in the opening measures of the piece.

The composer places strong emphasis on the unique articulation of each note, requiring the performer to engage in detailed analysis to interpret and execute them precisely. This rhythmic complexity is more prominent than the harmonic dissonance.

The second movement contains more melodic material than the first, but the melodies are constructed over dissonant harmonies. Dissonant harmonies in music refer to combinations of notes that create a sense of tension, instability, or unresolved sound. These harmonies often feel “clashing” or “uncomfortable” to the ear, especially when compared to consonant harmonies, which sound more stable and pleasant. Dissonance doesn’t imply that the music is incorrect or unpleasant—it’s often purposefully used to convey emotional intensity, highlight tension or conflict, or set up a resolution. In fact, dissonance and consonance complement each other in music, creating contrast, drama, and a sense of progression (Johnson-Laird et al., 2012).



Figure 1. Bar 1-18.



Figure 2. The wide sound range between the right and left hands on the piano

In this movement, the composer primarily employs the diminished and augmented seventh, ninth, and fifth chords. Additionally, both the rhythmic and harmonic elements reflect characteristics of Eastern harmony, aligning with the suggestion in the movement's title.

The third movement, which is connected directly into the fourth with an attacca, is the most lyrical part of the piece. In this section, Arnaoudov often employs chromatic intervals. Interestingly, the term “chromatic” is derived from a Greek word that means “related to color.” (Aktüze, 2004, p. 306). By incorporating tones outside the diatonic scale on which the melody is built, the composer can introduce greater variety and richness to the sound. The examples demonstrate the chromatic intervals present in this short movement.



Figure 3. Bar 125.



Figure 4. Bar 127.

In the last movement, titled *West*, dissonant chords consist of a complex rhythmic motion. The powerful and energetic passage, introduced by the violin and built on quintuplets and sixteenth notes, is later heard in the same way in the piano's right hand. Adding accents and dotted accents on each note was rather challenging because the characteristics of each articulation can vary. The minor ninth chord that enters in measure 149 is highly dissonant, creating a sense of unstable tension waiting to be resolved.



Figure 5. The accents and the dotted accents in the melody of the fourth movement.



Figure 6. Bar 149.

5. REFLECTIONS

Although the piece follows a streamlined structure, as emphasized above, it has certain challenges for performers. First of all, the temperature changes rapidly from very serene to passionate in a brief period. The performer needs to reflect that increase in the intensity of emotion clearly and strongly, which is always a challenge. Moreover, although there are repeated themes across the piece, they have different accentuations, which requires greater precision and nuance on the side of the performer.

During the performance, I realized that the role of a performer is not limited and confined to common interpretation such as dynamics, tempo, rhythm and slurring but involves a deeper interpretative engagement with the music and the composer. Articulations became a tool to enhance the performer's creativity, allowing for interpretation that both complements the musical style and reflects the performer's individual preferences. This allowed for a shift in expression and the exploration of different sounds, colours, and textures, emphasizing the character of the piece and the emotions associated with it.

As a performer who values nuance and sophistication, these structural characteristics of the piece gave me freedom to reflect my musical range as an artist. Therefore, I found the experience quite rewarding and rich.

6. CONCLUSION

Consistent with the composer's stated intent, *Observations from the Island* operates as a carefully constructed sonic event—one that elicits an immersive auditory experience for the listener while simultaneously demanding a heightened level of interpretative and expressive engagement from the performer. The work unfolds through sparse textures, extended silences, and subtle dynamic shifts, which collectively challenge traditional notions of musical form and narrative. The frequent use of unconventional timbres and carefully controlled articulation blurs the boundaries between sound and silence, reinforcing the impression of an isolated environment, detached from external time. In this way, the piece not only embodies the metaphor of the “island” as a place of solitude and reflection but also transforms performance into an act of sonic observation, where both the musician and the audience engage in a shared, contemplative listening experience.

REFERENCES

- AKTÜZE, İrkin, 2004. *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık. ISBN 975-8434-45-4.
- ARNAOUDOV, Georghi, 2024. *Composer of symphonic, chamber, film and theater music, lecturer at New Bulgarian University*. Interview topic: Composing methodology. [unpublished]
- Gheorgi Arnaoudov – „Qualia“ (Beobachtungen von der Insel). *Youtube* [online]. [viewed 14 January 2025]. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=mHMDUaIIPUo&list=RDmHMDUaIIPUo&start_radio=1
- JOHNSON-LAIRD, Phil. N., Olivia E. KANG, and Yuan Chang LEONG, 2012. On musical dissonance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. vol. 30(1), pp.19-35. ISSN 0730-7829.
- KIM, Jaegwon, 1998. The Mind-Body Problem after Fifty Years. *Royal Institute of Philosophy Supplement*. (43), pp. 3-21. ISSN 1358-2461.

INNOVATIONS IN THE VARIATION CYCLE OF THE LATE PIANO SONATAS (OP. 109 AND OP. 111) BY LUDWIG VAN BEETHOVEN

DANIJELA ILIĆ (SERBIA)¹

ИНОВАЦИИ ВЪВ ВАРИАЦИОННИЯ ЦИКЪЛ НА КЪСНИТЕ СОНАТИ ЗА ПИАНО (ОП. 109 И ОП. 111) НА ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН

ДАНИЕЛА ИЛИЧ (СЪРБИЯ)²

Резюме: Това изследване представя анализ на музикалните нововъведения, примери за които са добре известни пиано сонати на Бетовен, в частност третата част на Соната в ми мажор, оп. 109, и втората част на Соната в до минор, оп. 111. Основният фокус на това изследване е развитието на вариационния цикъл като средство за вътрешен диалог и духовна трансформация, което значително надхвърля обхвата на традиционните класически модели на орнаментални вариации. Статията идентифицира структурни, тематични и експресивни иновации, чрез които Бетовен превръща концепцията за вариацията в метафизичен процес. Анализът използва сравнителен подход, като се опира на редица музиковедски,

¹ **Dr. Danijela Ilic** is a lecturer at the University of Niš (Serbia), Faculty of Arts, e-mail: ilicdanijela51@gmail.com

² **Д-р Даниела Илич** е преподавател в университета в Ниш (Сърбия), Факултет по изкуства, e-mail: ilicdanijela51@gmail.com

естетически и аналитични източници от различни езикови традиции. Настоящото изследване поставя особен акцент върху шенкериянския слой на анализа, както и върху подхода на Бетовен към времето, ритъма и звука. Разгледана е и концепцията за тишината като елемент на музикалната форма.

Ключови думи: Бетовен, вариации, соната, оп. 109, оп. 111, вариации

Abstract: This paper provides an analysis of musical innovations as exemplified by Beethoven's renowned and established piano sonatas with specific reference to the third movement of the Sonata in E-Major, Op. 109, and the second movement of the Sonata in C-Minor, Op. 111. The focus of this study is the variational cycle development as a medium for the internal dialogue and spiritual transformation, which extends significantly beyond the scope of traditional classical models of ornamental variations. The paper identifies structural, thematic and expressive innovations through which Beethoven transforms the variation concept into a metaphysical process. The analysis employs a comparative approach, drawing upon a range of musicological, aesthetic and analytical sources from multiple idiomatic traditions. This study places particular emphasis on the Schenkerian layer of analysis, as well as Beethoven's approach to time, rhythm and sound. The concept of silence as an element of musical form is also explored.

Keywords: Beethoven, variations, sonata, Op. 109, Op. 111, variations

1. INTRODUCTION

The mature piano sonatas of Ludwig van Beethoven represent the pinnacle of his creative work and a symbol of spiritual transformation within the Western musical tradition. Sonatas Op. 109, Op. 110 and Op. 111 collectively form a triptych, in which a variational form evolves from the domain of purely musical expression to that of philosophical

and aesthetic contemplation. In the Op. 109 and Op. 111, the variational cycle is characterised by the transformation of a theme, whereby it evolves from a concrete motive to an abstract, almost spiritual substance.

In traditional classic frames, variations served a decorative function and demonstrated the performer's virtuosity. However, with Beethoven, a radical change in the model becomes evident. Variations in sonatas such as Op.109 and Op.111 no longer represent mere external theme modifications, but rather, they signify an internal transformation in the identity of the sonata form itself. As Kinderman has previously indicated, the variational structure in mature sonatas can be interpreted as a representation of an artistic allegory of a cognitive process [Kinderman 2009a, p. 214].

The present paper aims to explore the manner in which Beethoven (Ludwig van Beethoven) achieved formal and expressive innovations in the third movement of the Sonata in E major (Op. 109) and in the final (second) movement of the Sonata in C minor (Op. 111), representing the pinnacle of his mature style. The following three aspects should be given particular attention:

The structural peculiarities of the variational cycle are of particular interest.

Secondly, it is proposed that sonic and harmonic innovations function as carriers of transcendental meaning.

Thirdly, the concepts of time and silence are to be considered in relation to artistic space.

The methodological approach combines analytical and aesthetic models from a variety of theoretical schools. The sources are of a multinational nature: The selection of languages includes Serbian, Bulgarian, Russian, Croatian, English, Italian, Dutch, Greek, French, German, Spanish, Czech, Hungarian, Slovenian, Polish, Romanian, Turkish, Chinese and Japanese, enabling a comparative analysis of a broader cultural context in which Beethoven's variations can be situated.

2. THE THEORETICAL-ANALYTICAL FRAMEWORK

The notion of musical variation underwent a complex evolution during the 18th and 19th centuries. Initially regarded as a mere decorative process within a classical form, it subsequently evolved into

an ideological-symbolic language that became the very essence of Beethoven's mature style. While the variations with Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart) and Haydn (Franz Joseph Haydn) often represent the technical demonstration or an elegant play within the given form and harmonic structure, Beethoven in his mature sonatas transforms the variation concept into a process of internal spiritual development.

In various countries, a number of terms are employed: variations, theme with variations, variation cycle, to name but a few. In the textbook used in Serbia (earlier in Yugoslavia), the authors Dušan Skovran and Vlastimir Peričić use the term 'Themes with variations', classifying them as ornamental, character and counterpoint (according to the manner of varying) [Skovran i Peričić 1986, p. 155-172]. In his textbook for secondary school, Bulgarian composer Penčo Stojanov provides a classification of the variational form into two basic types: strict and free. The pieces under consideration are as follows:

- a) Baso ostinato
- b) Soprano ostinato
- c) Ornamental variations
- d) Free variations [Stojanov, 1988, p. 144-145]

The Russian author I. V. Sposobin has designated these as "Theme with variations" or "Variational form" and has classified them as strict. As stated by Baso (1980, p. 159-177), the ostinato, ornamental and free variations are noted, with the acknowledgement that the 'double variation' is also present, as previously mentioned by the same author in his textbook for faculty students, 'Double and multi-theme variations' (1995a, p. 52-57).

In his piano sonatas, Beethoven incorporated a paucity of variations, as evidenced in the following movements: the second sonata movement, Op. 14 No. 2; the first sonata movement, Op. 26; the second movement, Op. 57; and, ultimately, the third movement, Op. 109, and the second, which also functioned as the final sonata movement, Op. 111 (his final piano sonata).

2.1. Analysts' Opinions regarding Variations in op.109 and op.111

Réti's (1967) argument asserts that the variation present within

Beethoven's sonatas signifies "a movement within the form – process of continuous thinking" [Réti 1967a, p. 89]. The sequence of changes is no longer linear; rather, it is an organic whole that maintains the inner dynamics of both consciousness and musical idea. In this sense, the variational cycle in Op. 109 and Op. 111 functions not only as a compositional process, but also as a metaphor for a spiritual journey. Through a series of sound transformations, the listener is able to experience enlightenment, silence, or apotheosis.

As Kinderman (2009b, p. 217) observes, Beethoven employs variation as a medium for philosophical exploration of the theme. In his analysis of the second movement Op. 111 (Schenker 1976, p. 34), Schenker emphasises that, during the final variations, the classical hierarchy of functions is dismantled, with each harmonic unit becoming an independent element within a broader metaphysical continuum. This phenomenon is essentially new in the history of music and represents Beethoven's deviation from the classical notion of "form as stability".

Č. Rosen [Rosen 1988a, p. 201] conceptualises mature variations as a "drama of inner development", whereby each subsequent phase is characterised by a dynamic interaction with the preceding one. This phenomenon is most evidently observed in the transition from the initial theme to the first variation in Op. 109, where a melodic line undergoes decomposition into microcomponents, concurrently approaching a rhythm that mirrors speech expression.

In Op. 111, this process attains a state of absolute synthesis. In 'Arietta', the rhythmic and tonal framework are gradually deconstructed to the threshold of silence, engendering an impression of 'time suspension' [Lee 2003, p. 57]. This process can be regarded as a significant innovation within Beethoven's mature style, characterised by the absence of contrast and the development of inner continuity, culminating in an experience of timelessness.

In the third to sixth variations, Stojanov [1995b, p. 34] asserts that the transformation in the piece texture engenders the desired contrast.

3. AN ANALYSIS OF SONATA IN E MAJOR, OP. 109

The third movement of Sonata in E major, Op. 109, marked as *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*, consists of a theme, six variations and a Coda. This cycle does not represent a classical sequence of contrasts, but rather a process of progressive spiritual transformation.

The musical theme is characterised by its simplicity and intimacy, and is presented in the key of E-major. It adopts a simple binary form, with occasional appearances achieved by varied repetition of sections. The melody is characterised by its almost archaic quality, marked by a reduction and symmetry. However, from the very first bar, there is a subtle suggestion of harmonic shifts, which serve to unveil the inner space of the piece.

3.1. Structure and Tonal Plan of a Variational Cycle

Table 1. The subject is the indication of tempo or expression, form, variational cycle, time signature (III movement) in the Sonata in E-major, Op. 109, as stated in the Peters edition.

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalities	Essential innovations of form and expression
Theme	<i>Andante molto cantabile ed espressivo</i> Form: a: :b: Time signature: 3/4 Main tonality: E-major Transitional/secondary tonalities: A-Major (subdominant), H-Major (dominant), passing chords of gis-minor and fis-minor [Schenker 1991a, p. 39].	A simple melody of a prayerful character; stable harmonic basis as the foundation of transformation [Kinderman 2009c, p. 215; Marston 1995, p. 51; Murphy 2013, pp. 60–64].

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalties	Essential innovations of form and expression
I Variation	<i>Molto espressivo</i> Form: a: :b: Time signature: 3/4 Main tonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: cis-minor, A-Major, fis-minor [Rosen 1988c, p. 204].	Ornamental elaboration of the theme; polyphonic thickening replaces homophony; harmonic accents take on the role of an internal impulse [Kinderman 2009, p. 245; Murphy 2013, pp. 67–69]. harmonic accents take on the role of an internal impulse.
II Variation	<i>Laggiermente teneramente</i> Form: aa1bb1 Time signature: A la breve Main tonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: A-Major, h-minor, Fis-Major, gis-minor [Réti 1967b, p. 91].	The first rhythmic innovation – strings in sixteenths create the impression of a continuous flow; the boundary between theme and variation is erased [Réti 1967c, p. 91; Kinderman 2009, p. 245; Murphy 2013, pp. 70–72].
III Variation	<i>Allegro vivace</i> Form: aa1bb1 Time signature: 2/4 Maintonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: Fis-Major, h-minor, D-Major, G-Major [Schenker 1991b, p. 87].	Reverse counterpoint between the hands (double counterpoint); the chromatic line introduces an element of internal tension [Réti 1967d, p. 52; Kinderman 2009, p. 245; Murphy 2013, p. 73–74]. Basic innovations of form and expression: the introduction of imitations, contrapuntal relationships and chromatic shifts [Réti 1967d, p. 52].

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalties	Essential innovations of form and expression
IV Variation	<i>Etwas langsamer, als das Thema</i> Form: a: :b: Time signature: 9/8 Main tonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: H-Major, E-Major, cis-minor, fis-minor [Kinderman 2009d, p. 224].	A return to a more leisurely pace; transparent texture and vibrating texture; character of meditation [Rosen 1988d, p. 203; Kinderman 2009, p. 245].
V Variation	<i>Allegro, ma non troppo</i> Form: aa1bb1b2 Time signature: A la breve Main tonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: C-Major, A-Major, H-Major, gis-minor [Kinderman 2009e, p. 227].	<i>Fugheta in alla breve</i> time signature; energetic imitative treatment of the theme between voices; preparation for the return of the theme in the VI variation [Kinderman 2009, p. 245; Marston 1995, p. 91].
VI Variation	<i>Allegro, ma non troppo</i> Form: aa1bb1 Time signature: 3/4 Main tonalty: E-Major Transitional/secondary tonalties: h-minor, Fis-Major [Kinderman 2009f, p. 228].	The return of the theme in an ideal, purified form (<i>Tempo I del tema</i>); the texture becomes transparent and calms down to silence [Kinderman 2009g, p. 229; Rosen 1988e, p. 204].
Theme (within variation VI)	<i>Cantabile</i> Form: ab Time signature: 3/4 Main tonalty: E-dur Transitional/secondary tonalties: H-Major, A-Major [Kinderman 2009h, p. 230].	Essential innovations of form and expression: closing of the cycle through spiritual resolution; the theme transforms into the silence [Rosen 1988e, p. 204].

As illustrated in Table 1, the third movement variation cycle of the Sonata in E-Major, Op. 109, is structured and planned in a specific tonal manner. The cycle comprises a theme, six variations, and a return to the theme at the conclusion (Each variation introduces a specific transformation in terms of form, time signature, texture, and tonality).

As demonstrated in Op. 109, Beethoven's innovative approach involves the disruption of the conventional hierarchical structure between the theme and its variations. In contrast to the customary approach of perceiving each variation as a discrete transformation, Beethoven employs an organic development arc, in which each subsequent variation is derived from the preceding one.

3.2 Analytical Review

The third movement of the Sonata in E-Major, Op. 109, is widely regarded as the pinnacle of Beethoven's mature style, and is considered to be one of the most subtle realizations in a variation form. The thematic material is developed through six variations, adding Coda as the end of the cycle, and it is maximally reverted to in every respect.

In relation to the form, the theme is characterised by a simple binary form, expressed as a:||b:||, within a 3/4 time signature.

1. The following music example is provided for reference: The thematic material is diatonic with cantabile elements clearly delineated with periodic phrases that exhibit a tranquil rhythm and a homophonic texture.



The initial variation maintains the fundamental character of the theme, yet introduces a discrete movement in the accompaniment, characterised by light rhythmical changes and ornamental elements. In terms of its formal structure, the form is characterised by a time signature of $\parallel: \parallel:$ in a time signature of $\frac{3}{4}$. In this piece, Beethoven masterfully crafts a nuanced portrayal of internal tension, juxtaposed against a tranquil exterior.

The second variation is characterised by a brighter, almost pastoral atmosphere. The polyphony is subtly developed, with the right hand assuming the role of melodic elaboration. The alterations in dynamics and articulation contribute to a sense of spontaneity.

The third variation is indicative of an evolution towards more introspective expression. The harmonic plan is disseminating across the modulations in F-Major, H-Minor, D-Major and G-Major, while the melody is becoming less rhythmic and more contemplative. At this juncture, Beethoven offers an initial indication of the process of spiritualisation of the theme. It is the contention of P. Stojanov that specific rhythmical complexes, when positioned at a maximum distance from the theme, assume the role of an unifying factor. [Stojanov 1995c, p.32].

2. The following notated example is provided for reference: The third variation is characterised by a combination of harmonic instability and contrapuntal complexity. This constitutes the culmination of the dramatic tension within the cycle, as delineated in bars 15 to 17.

The musical notation shows two systems of staves. The first system (bars 15-17) includes markings for *p cresc.*, *f*, and *p*, with a *(stacc.)* marking above the final measure. The second system (bars 18-20) includes markings for *cresc.* and *f*. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

The fourth variation introduces greater contrast, with a faster tempo and more energetic rhythmic patterns, which collectively imbue the piece with a toccata character. The tonalities encompass H-Major, E-Major, cis-minor and fis-minor, thereby engendering a sense of a dynamic interplay between the material and conceptual domains.

3.The following music example is provided for reference: The fourth variation is characterised by the reintegration of tonality, homophonic texture, a gradual diminution of intensity, and the preparation for the fifth virtuosic variation, which extends from bars 1 to 3.



The fifth variation involves the return of the piece – the rhythm becomes more tranquil, and the texture becomes transparent. It is evident that the texture of the piano composition is indicative of an improvisational spirit, whilst the melodic line evokes the lyrical expression that characterised the opening theme.

4. Next music example is provided for reference: The fifth variation is characterised by a high degree of complexity in the harmonic functions, with the latent surface predominating over the vertical aspects, as delineated in Bars 1 and 2.



In the sixth variation, Beethoven attains a state of spiritual transcendence. The mark *Allegro, ma non troppo* and *Tempo I del tema*, “(...) brings the state of piece and purification” [Schenker 1991c, p. 34].

The theme is the final stage in the transformation of the theme. Beethoven returns to the fundamental tonality of E-Major, albeit in a purified and almost non-material form. The invoice is composed of calm, transparent and static elements; the rhythm fades away into silence. In this final section, the auditory element is integrated with the meditative practice, whereby the variation becomes the cognitive process and the theme is conceptualised as an idea. It is therefore evident that Beethoven brings the cycle to a conclusion, thereby obliterating the boundary between musical and spiritual expression.

5. In the following notated example, the introductory segment of the cycle is represented by the note of A. This segment is regarded as the introspective climax of the cycle. It is evident that the deceleration of the tempo and the augmentation of the harmony engender a meditative quality, which is exemplified from bar 1 to bar 8. Moreover, the thematic variety and repetition ultimately culminates in the thematic closure of the cycle, as demonstrated from bar 12 to bar 19.

Tempo I del tema
cantabile

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Tempo I del tema' and 'cantabile'. It begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the theme with a crescendo (cresc.) marking. The third system is also marked 'cantabile' and ends with a piano (p) dynamic. The fourth system concludes the movement with a ritardando (ritard.) and piano (p) marking.

4. ANALYSIS OF SONATA IN C-MINOR, OP. 111

The second movement of Sonata in c-minor, Op. 111 (Arietta: *Adagio molto semplice e cantabile*) is widely regarded as one of the most mystical movements in the entire piano literature. In this composition, Beethoven departs from the traditional classical conception of time flow. The variation is transformed into the domain of the inner experience, which the composer has termed “the time meditation”. This is characterised by a gradual transition from sound to silence.

According to Rosen, “Arietta is Beethoven’s purest manifestation of the idea that music may become the metaphor of eternity” (Rosen, 1988f, p. 207). In contrast to the variation in Op. 109, where the process is directed towards growth and expansion, in the second movement of Op. 111, the contraction – reduction to the essence – takes place. In this variation, the process is no longer development, but transfiguration.

4.1. Formal Structure and Characteristic of the Cycle

As demonstrated in **Table 2**, the tempo or expression, form, and kind of variation cycle bar (II movement) of the Sonata in C-Major, Op. 111, is designated as such according to the Peters edition.

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalties	Essential innovations of form and expression (with sources)
Theme (Arietta)	<i>Adagio molto semplice e cantabile</i> Form: a: :b: Time signature: 9/16 Main tonalty: C-Major; Transitional tonalty: a-minor [Kinderman 2009i, p. 302–303; Troncon 1992a, p. 28]	(...) meditational character; stable harmonic basis. [Rosen 1988g, pp. 342–343].
I variation	<i>Adagio molto semplice e cantabile</i> Form: a: :b: Time signature: 9/16 main tonalty: C-Major; Transitional tonalties: G-Major, F-Major; Lydian colouring in IV [Troncon 1992b, p. 29]	Ornamental elaboration theme; micromotive development; subtle rhythmic revival [Kinderman 2009j pp. 304–305; Rosen, 1988h, pp. 344–345].

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalities	Essential innovations of form and expression (with sources)
II variation	<i>L'istesso tempo</i> ; Form: a: :b: Bar: 6/16 Main tonality: C-Major; Transitional tonalities: A-Major, F-Major, d-minor [Marston 1995a, p. 221; Troncon 1992c, p. 29]	Wavy phrasing; Fluidity of harmony. [Kinderman 2009k, p. 307; Rosen, 1988i, p. 346].
III variation	<i>L'istesso tempo</i> ; Form: a: :b: Time signature: 12/32 Main tonality: C-Major; Transitional tonalities: E-Major, e-minor, a-minor [Kinderman 2009l, p. 308; Troncon 1992d, p. 30]	Movements continuum (sixteenths/triplets); 'movement in piece'; Increased inner dynamics. [Rosen 1988j, p. 347].
IV variation	Form: aa1bb1 Time signature: 9/16 Main tonality: C-Major; Transitional tonality: a-minor	Polyphony and synkopes; layered rhythmical structure. [Rosen 1988k, p. 349].
Episode (inter-lude)	Form: fragmental structure Time signature: 9/16 Basic tonality: C-Major; Transitional: Es-Major, A-Major, Fis-Major [Marston 1995b, p.226]	Synkopes, cross-rhythm, extended harmony [Kinderman 2009m, pp.311–312].
V variation	Form: ab Time signature: 9/16 Main tonality: C-Major; Transitional tonalities: As-Major, f-minor, Des-Major [Troncon 1992e, p. 30]	Lyrical departure, registral changes; „bridge“ towards the final takeoff. [Troncon 1992f, p. 30; Kinderman, 2009n, p. 310].

Variation	Tempo and character, form, time signature and tonalities	Essential innovations of form and expression (with sources)
VI Variation/ Coda	Form: ab + coda (which continues on the sixth variation) Time signature: 9/16 Main tonality: C-Major; Transitional tonalities: As-Major, Ges-Major; Calming down in C-Major [Troncon 1992g, p. 31; Rosen, 1988l, p. 351]	Return of the theme in an idealized form; Sound dematerialization; Silence as an expression. [Kinderman 2009o, pp. 313–314; Troncon 1992h, p. 31; Schenker, 1991d, p. 207].

4.2. Analytical Review

It is evident that the second movement of the Sonata in C minor, Op. 111, represents one of the most significant expressions of Beethoven's creative genius. The theme is established as the foundation for a sequence of transformations that extend beyond the confines of classical form, thereby entering the domain of inner spiritual transformation in music.

In the thematic material, a simple binary form is identified (ab), which is then gradually decomposed and transformed into pure sound meditation. [Kinderman 2009p, p. 214].

6. The following example is provided for illustrative purposes: The musical theme is characterised by a sense of calm and cantabile, incorporating clear, periodic phrases in the key of E-major and a delicate, slow tempo.

Arietta
Adagio molto, semplice (e) cantabile

p (sempre legatissimo)

1.

In the initial variation, the rhythm becomes more agile, with the theme acquiring the pulsation of the eighth note. This functions as a metaphorical representation of respiration, akin to the intrinsic rhythm of the soul [Réti 1967e, p. 88]. In the second variation, the figuration stimulates the enrichment of the melodic profile through the addition of a large number of additional tones, thereby contributing to the achievement of a more pronounced effect. [Stojanov 1995d, c. 37].

The third and fourth variations introduce a marked alteration to the expression. It is evident that harmonic space is expanding, and the linear structure of the melody undergoes a transformation into rhythmic energy [Schenker 1991e, p. 33]. In this composition, Beethoven employs polyrhythmics and syncopated accents, thereby creating a tension between the rational order and the composer's internal freedom. [Rosen 1988m, p. 201].

7. The subsequent music example will illustrate this point: The third variation is characterised by an acceleration in tempo and an enhancement in the virtuosity of the performance. The right hand plays thirty-second notes, while the left hand provides accompaniment in the form of chords and arpeggios. This variation marks an introduction to technical complexity.

The fourth variation is succeeded by an episode, which functions as the moment of purification. The rhythm is calming down, the harmony is being diluted, and the tones hover in the upper register, creating the feeling of raising above the material [Schenker 1991f, p. 34]. In this work, Beethoven approaches the concept of "internal sound," a notion he had previously alluded to in the sonata, Op. 109 [Kinderman 2009q, p. 226].

The fifth variation represents a departure from the customary musical style, characterised by a lyrical composition that evinces a diminution in dynamic intensity. This is accompanied by a shift in register, which engenders a sensation of ascent and descent, thereby creating a sense of transition between the material and the spiritual realms. As Troncon (1992f, p. 30) and Kinderman (2009, p. 310) have demonstrated, it functions as a conduit to the ultimate take-off of the cycle.

L'istesso tempo

In the sixth variation, Beethoven attains the zenith of the process of dematerialization of sound. The thematic material is presented in an idealised and almost weightless form, whereby the texture becomes increasingly transparent and the sound gradually dissipates into silence. The coda, an integral part of the sixth variation, completes the cycle as an absolute calm: the theme is extinguished, but not as an end, but as transcendence [Kinderman 2009o, pp. 313–314; Schenker 1991e, p. 207].

8. The following example is provided for reference: In conclusion, the coda is characterised by the rapid execution of scales and arpeggios,

the establishment of connections between motives from previous variations, the utilisation of dynamic contrasts, and the culmination in a robust ending in E-major.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass, marked *pp*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex accompaniment with a *pp* marking. The fourth system shows a *cresc.* marking and a more active bass line. The fifth system concludes with a *dim.* marking and a final *pp* marking, ending with a double bar line.

The recurrence of the theme and its particulars in figurations connects variations into the cycle: in the final variations of the second

movement of the sonata, Op. 111, the theme emerges in a barely noticeable form [Stojanov 1995e, p. 38]. In this manner, Beethoven accomplishes what Kinderman designates as “continuity of thinking in a sound”: the composer eschews the linear sequence of transformations in favour of a continuous stream of consciousness that is expressed through the medium of sound [Kinderman 2009r, p. 228].

In the final bars, the tonality transitions from C major to a light sphere, accompanied by a loss of rhythmic gravitation. Troncon’s interpretation of the phenomenon can be summarised as follows: a “gradual cancelling of the matter and sound raising towards its own absence”. [Troncon 1992i, p. 31].

Burnham (1995, p. 188) emphasises that, in the mature phase of Beethoven’s development, the variation process no longer relies on thematic dialectics but rather on ‘the internal psychology of the sound’. The music thus becomes a transformative space for the very consciousness. This notion is especially evident in the final sonata variations, Op. 111, where figurations and rhythmic patterns evolve into a realm of abstract auditory experience, approximating a state of spiritual silence.

It is evident that in the composition known as “Arietta”, Beethoven successfully integrates the emotional and intellectual aspects. The musical theme gradually diminishes in volume, ceasing to be perceived as a conclusion and instead transitioning into a state of transcendence. This transformation is marked by a seamless convergence of sound and thought, where the auditory experience seamlessly merges with the intellectual contemplation.

5. DISCUSSION AND COMPARATIVE ANALYSIS

5.1. Comparative Analysis of Innovations in Movements Written in the Form of Variation Cycle in Sonatas, Op. 109 and Op. 111

In this study, the focus is on Beethoven’s mature sonatas, op. 109 and op. 111. The number 111 is significant in the study of variational form, as it represents the pinnacle of its development as both a philosophical and musical concept. Despite exhibiting marked differences in terms of external structure, these works are unified by the common concept of theme transformation through sound internal transformation. In Op. 109, the process unfolds in a gradual manner, commencing

with a simple meditative theme and culminating in a state of spiritual enlightenment characterised by silence. 111 The transition is antithetical: from potent dramatic tension to the matter dilution to the finest tones [Kinderman 2009s, p. 215; Rosen 1988n, p. 203].

Table 3. A comparative presentation of innovative parameters in sonatas, op. 109 and op. 111.

Parameter/ Sonata	Op. 109 (III movement)	Op 111 (II movement – Arietta)
Thematic character	Cantabile, intimate, prayerful	Simple, calming orbled, almost childhood motif
Variation type	Psychological and expressive theme metamorphosis	Ontological transformation of the sound to the silence
Rhythmical flow	Energetic expansion – pulsation and growth	Sublimation and rhythm diminution to the state of calmness
Harmonic function	Classic, but with chromatic interpolations	The tonal frame is gradually fading away, resulting in „floating tonality“
Texture	Ornamentaly-thickening, counterpoint	Dilluted, transparent, „luminous“
Final expression	Inner apotheosis – the raise of sound	Metaphysical concillation – silence as the end
Symbolic level	Cognition process through the movement	Return of expression into the absolute silence
Time reference	Psychological time – acceleration of consciousness	„Timelessness“ – suspension of duration [Quintana 2009, p. 70]

In the formal sense, it is evident that the variational cycle, Op. 109, is founded upon harmonic stability and lyricism. Conversely, in Op. 111, a contrast is introduced between the energetic Allegro and the

transcendent Adagio [Réti 1967f, p. 90]. As Kinderman (2009) observes, the structure of Op. 109 is defined by the process of ‘the pure melody sublimation through transparent texture’, whilst Op. 111 ‘transforms the sound into an idea’ [Kinderman 2009, p. 227]. In both cases, the boundary between thematic development and spiritual reflection becomes almost indistinguishable.

In the formal sense, although the two-part themes and variations, respectively, were written in the simple binary form, as the cycle approaches its conclusion, the number of bars in sentences is subject to alteration, and at certain points there are external extensions (in both cycles).

The harmonic innovation aspect is particularly evident in modulations. In Op. 109, variations are characterised by the dominance of E-Major tonalities and its close spheres, such as A-Major, B-Major and f#-minor. Conversely, in Op. 111, Beethoven employs polarities of E#-Major and c-minor, thereby creating a psychological contrast between light and darkness [Schenker 1991g, p. 35; Troncon 1992j, p. 31]. As Rosen (1988) observes, the imitative and fugal elements in the third variation, Op. 109, correspond to the counterpoint processing in the first movement, Op. 111. This indicates the continuity of Beethoven’s thinking approach (p. 204).

Figuration has been demonstrated to enhance melodic profile through the introduction of additional tones (Op. 111 [Stojanov 1995f, c. 37]). This augmentation has been shown to have a particularly significant impact on the second and fourth variations. The recurrence of the theme and its constituent elements in figurations serves to connect variations within the cycle. In the final variations of the second sonata movement, op. 111, the theme emerges in a barely perceptible form [Stojanov 1995g, c. 38]. This process of thematic self-immersion can be conceptualised as a spiritual path from concrete tone to metaphysical silence – from a sound that gradually things out to absolute calmness.

As Kovács [Kovács 2018, p. 56] emphasises, both cycles, viewed as a whole, are the ‘labouratory of musical thought’, in which Beethoven connects the rational structure to the emotional impulse. However, Takahashi [Takahashi 2020, p.77] contends that in “the mature sonatas”, the variation transforms into a dialogue between continuity and eternity, a phenomenon that is also evident in the final sections of both cycles,

where the melodic line dissolves into a rhythmic dissolution.

The artistic flow of variations in Op. 109 is characterised by an upward tendency, while in Op. 111, it is marked by a downward tendency. In the first sonata, the transformation progresses from the internal impulse to the ecstatic clarity. In the second sonata, the process evolves from dramatic tension to self-dissolution of the sound [Réti 1967g, p. 92; Rosen 1988, p. 205]. In this manner, Beethoven accomplishes a dual dialectic: the path to illumination and the route to silence.

It is evident from the comparative analysis that Beethoven's contributions to the variation form encompass a transition from the technical to the mental-spiritual category. This transformation signifies a significant development in the evolution of musical forms, where Beethoven is recognised for his innovative approach in reshaping the variation form from a technical domain to a more profound and spiritual one. In op. 109. The representation of raising through a tone is indicated in op. 111 – the tendency to regain the silence was observed. The juxtaposition of the two cycles results in a closed circle of sound transformation into idea, thereby confirming the central thesis of Kinderman that “Beethoven, in his mature period, transformed music into a philosophical act” [Kinderman 2009, p. 229].

5.2. Aesthetic and Spiritual Aspects of Innovation

It is evident that Beethoven's mature sonatas, specifically Op. 109 and Op. 111, have the capacity to transcend the conventional boundaries of musical form, thereby entering the domain of aesthetic and spiritual experience. The sound within them is elevated to the sphere of ontological meaning – music is not the subject of exploring any more, but the way of an idea existence [Kinderman 2009v, p. 229].

It is evident from the variational cycles of these sonatas that there is a manifestation of the process of matter transformation into spirit. In the Sonata, Op. 109, each variation signifies a stage in the introspective purification process; in Op. 111, this process reaches its zenith – the sound gradually fades away, transforming into silence, representing the highest form of expression [Troncon 1992, p. 31]. This transition is reminiscent of the spiritual kenosis principle, which involves a process of emptying with the objective of achieving full enlightenment [Rosen

1988q, p. 204].

As posited by the Russian theoretician Maksimov, the variational process with Beethoven functions as a dramaturgy of catharsis, with each new variation representing a progression to a new level of inner liberation [Maksimov 2013, p. 95]. Stojanov adopts a congruent position, identifying the final variations of the Sonata Op. 111 as characterised by ‘the dissolution of matter and the ascent of sound towards its own absence’ [Stojanov 1995h, p. 38].

The aesthetic essence of these cycles is reflected in a dynamic relationship between light and darkness. In Op. 109, the light takes effect through the purification of E-Major harmony, while in Op. 111, the basic tonality takes on transcendental symbolism. In this piece, the tonal centre is no longer denoted, but rather, ‘the inner light of consciousness’ [Kinderman 2009w, p. 230]. The sound thus emerges as the metaphor of infinity, and the silence becomes its final expression.

The innovation of Beethoven is not confined to formal transformations; it is also found in the redefining of the relationship between the artist and their piece. According to Kinderman, “Beethoven abolishes the distance between the composer and music – the piece is not the object any more, but the process of self-awareness” [Kinderman 2009x, p. 231]. In this sense, his mature style approaches the romantic concept of “the inner sound”.

The pieces of Beethoven become spiritual manifestations of silence, light and continuity. Op. 109 and Op. 111 do not merely signify the conclusion of a single epoch; rather, they serve as a conduit towards a novel comprehension of art as a manifestation of spiritual existence within the temporal realm.

5.3. Musicological implications

Beethoven’s contribution to the development of variational form was such that it effectively transcended the musical boundaries of his era. Indeed, his mature compositions were seen as the foundation for a new understanding of musical process as a thinking and spiritual act. In sonatas such as Op. 109 and Op. 111, variations serve as a medium for philosophical inquiry, thereby introducing the concept of music as an epistemological system: through the medium of sound, musical thought

unveils the inherent process of existence [Kinderman 2009y, p. 232].

Réti was among the first to observe that “Beethoven formulated the dialectics of being through the music” – the process in which the tone, harmony and rhythm are no longer aesthetic categories, but carriers of meaning [Réti 1967h, p. 94]. This dialectical structure of variational form had a significant impact on Brahms’s subsequent oeuvre (Johannes Brahms).

In the nineteenth century, Beethoven’s model of variational thinking became the basis for symphonic dramaturgy (Jones, 2013). A notable proponent of this approach was Gustav Mahler, who incorporated the concept of thematic material gradual transformation in his own symphonies. In these compositions, the motifs underwent a transformation rather than disappearing, becoming new spiritual entities [Kinderman 2009z, p. 233]. In the case of Schönberg (Arnold Schönberg), this principle manifests through the concept of “developing variation”, which subsequently becomes the fundamental tenet of atonal composition [Schönberg 1975, p. 8].

In the contemporary context, Beethoven’s mature pieces have been interpreted through hermeneutical and phenomenological prisms, as well. It is evident that Kinderman’s observations signify an initial foray into the realm of sonic metaphysics, as he delineates Beethoven’s conceptualisation of sound as a “metaphysical object” [Kinderman 2009aa, p. 234]. This notion is further elaborated upon by Solomon, who discerns a transition from musical narration to a meditative contemplative space [Solomon 2019, p. 142].

These approaches confirm that Beethoven’s renowned compositions encourage an understanding of musical structure as a process of thematic development, rather than as a static formal composition. Drabkin’s discussion of Beethoven’s musical compositions and the notation of “thematic process” reveals that it provided the initial impetus for several significant theoretical formulations of the modern era [Drabkin 1978, p. 25]. From this standpoint, the variation cycles in the sonatas op. 109 and op. 111 can be interpreted as manifestations of musical thought in time. In these cycles, the theme does not undergo a mechanical repetition; rather, it undergoes a gradual transformation through the continuity of texture, rhythm and sound space.

Beethoven’s mature pieces, and particularly variation cycles

in Op. 109 and Op. 111, remain a paradigmatic example of artistic transformation, connecting the form, philosophy and spirituality. The impact of Beethoven is recognised across a wide spectrum of musical styles, from romantic symphonies to post-tonal music of the 20th century. This recognition establishes him as a central figure in European musical thought, serving as a bridge between the tonal tradition and the contemporary understanding of sound as an abstract concept.

6. CONCLUSION

Innovations in the variational cycle of Beethoven's sonatas, Op. 109 and Op. 111, represent the centrepiece of his late creative expression, in which the classical form transforms into a space of spiritual reflection and philosophical meditation on the nature of sound.

By means of thematic transformation, the texture is changed and the relationship between theme and variation is redefined, thus establishing a new model of musical thinking in which the boundary between structure and expression is erased.

In Sonata No. 109, the variational cycle is succeeded by a simple meditative theme that progresses towards a state of enlightenment in terms of sound. The process is characterised by introspection and internalisation, with each variation representing a progression towards an ascent, subsequently followed by a period of calm, while the harmonic flow is gradually reduced to silence, thereby symbolising spiritual freedom.

Conversely, sonata, op. 111, exhibits a dialectical relationship between dramatic tension and metaphysical silence. In the concluding variations of the final movement, there is a gradual dissolution of the musical material, accompanied by a transfer of the sound to the realm of internal luminosity.

The analysis confirms that both sonatas are connected by formal and ontological principles of continuity. In this sense, variation is no longer considered a technical process, but rather a cognitive process that leads from expression to essence.

Beethoven is therefore instrumental in establishing the basis for contemporary understanding of variational form, which evolves beyond its aesthetic function to become a means of cognition.

His approach had a significant impact on the entire series of composers from the later period, including Brahms, Mahler, Schönberg and Berg (Alban Berg). These composers recognised the potential of musical form to express the inner dialectics of being and time.

In the field of musical analysis, Beethoven's contribution to the variational cycle, particularly evident in sonatas such as op. 109 and op., is a subject of notable interest.

The piece 111 is a paradigmatic example of artistic synthesis, in which the mental and spiritual unity are fused into sound – into the music which becomes the self-reflection.

REFERENCES

- МАКСИМОВ, Евгений Иванович, 2013. Фортепианные вариации Бетховена: драматургия исполнения и методические рекомендации. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. № 5 (31), ч. 2, с. 95. ISSN 1997-292X. [MAKSIMOV, Evgeniy Ivanovich, 2013. Fortepiannnye variatsii Bethovena: dramaturgia ispolnenia i metodicheskie rekomendatsii. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulyturologia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. № 5 (31), ch. 2, s. 95. ISSN 1997-292X.]
- СПОСОБИН, Илья, 1980. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, с. 159-177. ISBN 978-5-7140-0025-6. [SPOSOBIN, Ilyuа, 1980. *Muzykalynaya forma*. Moskva: Muzyka, s. 159-177. ISBN 978-5-7140-0025-6.]
- СТОЯНОВ, ПЕНЧО, 1995. *Музикален анализ*. Ч. II. София: Музыка. ISBN 954-405-065-5. [STOYANOV, PENCHO, 1995. *Muzikalen analiz*. Ch.II. Sofia: Muzika. ISBN 954-405-065-5.]
- BEETHOVEN, Ludwig van, 1952. Piano Sonata No. 30, Op. 109. In: *Klaviersonaten*. Band II. edited by Bertha Antonia WALLNER, Munich: G. Henle Verlag, pp. 273-290.
- BEETHOVEN, Ludwig van, 1976. Piano Sonata No. 32, Op. 111. In: *Klaviersonaten*. Band II. edited by Bertha Antonia WALLNER. Munich: G. Henle Verlag, pp. 309-330. Plate HN 1034.
- BURNHAM, Scott, 1995. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- DRABKIN, William, 1978. Beethoven's Sketches and the Thematic Process. *Proceedings of the Royal Musical Association* [online]. vol. 105, p. 25-36

- [viewed 09.06.2026]. eISSN 2632-7724. Available from: DOI: <https://doi.org/10.1093/jrma/105.1.25>
- KINDERMAN, William, 2009. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- KOVÁCS, Gábor, 2018. *Beethoven's Variation Process: Sound, Spirit, and Form*. Budapest: Liszt Ferenc Academy Press. ISBN 978-963-9189-91-8.
- LEE, Edward, 2003. Time and Silence in Beethoven's Late Style. *Music Analysis*.
- MARSTON, Nicholas, 1995. *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 978-0-19-816413-0.
- QUINTANA, Luis, 2009. Beethoven's Arietta and the Metaphysics of Silence. *Journal of Musicological Studies*.
- RÉTI, Rudolph, 1967. *The Thematic Process in Music*. London: Faber & Faber. ISBN 978-0571092745.
- ROSEN, Charles, 1988. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company. ISBN 978-0393317121.
- SCHENKER, Heinrich, 1976. *Der freie Satz (Free Composition)*. New York: Longman. ISBN 978-0582282644.
- SCHENKER, Heinrich, 1991. *Beethoven's Last Piano Sonatas: An Edition with Commentary*. New York: Dover Publications. ISBN 978-0486264400.
- SCHÖNBERG, Arnold, 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*. London: Faber & Faber. ISBN 978-0571100150.
- SKOVRAN, Dušan, Vlastimir PERIČIĆ, 1986. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, pp. 155-172.
- SOLOMON, Maynard, 2019. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley: University of California Press. ISBN 978-0520302561.
- TAKAHASHI, Haruko, 2020. *Temporal Metaphysics in Beethoven's Late Piano Works*. Tokyo: Toho Gakuen Press. ISBN 978-4903457683.
- TRONCON, Paolo, 1992. Beethoven: Sonata op. 111. Apporti analitici all'interpretazione musicale. II parte: Arietta. *Diastema*. no. 1, pp. 28-31. ISSN 1122-3200.

In Other Scripts

- LI, Minghao (李明浩), 2017. 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的变奏结构分析. *中国音乐学*, 39, 88-102. ISSN 0253-4488. [LI, Minghao, 2017. Beiduofen wanqi gangqin zoumingqu de bianzou jigou fenxi. *Zhongguo Yinyuexue*. 39, pp. 88-102. ISSN 0253-4488.]
- PAPADOPOULOS, Nikolaos, 2015. Η φιλοσοφία της μουσικής στον ύστερο Μπετόβεν. *Ελληνική Μουσικολογία*. 23(2), pp. 55-70. ISSN 1106-1239. [PAPADOPOULOS, Nikolaos, 2015. I filosofia tis mousikis ston ystero Beethoven. *Elliniki Mousikologia*. 23(2), pp. 55-70. ISSN 1106-1239.]

FLUTE ENSEMBLE: CONCEPT AND MANAGEMENT

ETTORE MICHELAZZI (ITALY)¹

ФЛЕЙТОВ АНСАМБЪЛ: КОНЦЕПЦИЯ И УПРАВЛЕНИЕ

ЕТОРЕ МИКЕЛАЦИ (ИТАЛИЯ)²

Abstract: The present article examines and elucidates the discrepancies in the transverse flute's repertoire in comparison to that of flute ensembles and lower instruments. This analysis encompasses an evaluation of the historical delays in the construction of these instruments. Furthermore, it does not neglect aspects of timbre and sound. The management aspects explored in depth in this study span specific historical periods, with a focus on multidisciplinary.

Keywords: Flute ensemble, concept, multidisciplinary, Theobald Böhm, management

Резюме: В доклада се разглеждат и обясняват разликите в репертоара за напречна флейта в сравнение с флейтови ансам-

¹ **Ettore Michelazzi** is a Phd Student at New Bulgarian University, PhD Programm *Music*. Scientific supervisor Prof. Dr Yavor Konov, Doctor of Science and Prof. Dr. Luisa Sello, e-mail emichelazzi@gmail.com

² **Еторе Микелацци** е докторант в Нов български университет, в докторска програма „Музика“. Научен ръководител е проф. д-р Явор Конов, доктор на науките, и проф. д-р Луиза Село, e-mail emichelazzi@gmail.com

бли и по-ниски инструменти (като се оценяват исторически-те закъснения в тяхното конструиране), без да се пренебрегват аспектите на тембъра и звука. Задълбочено се проучват аспектите на мениджмънта в определени исторически периоди, в това число и по отношение на мултидисциплинарността.

Ключови думи: Флейтов ансамбъл, концепция, мултидисциплинарност, Теобалд Бьом, мениджмънт

Ensembles of wind instruments from the same family have been known since the Renaissance period, first in the recorder family [Agri-cola 1529, p. 15], then in more modern times in families of other wind instruments (clarinet, saxophone). The first recorder ensembles were also created to imitate the human voice, or choral music, and could reproduce the timbre and sound of a vocal quartet (soprano, alto, tenor and bass or baritone). These instruments were recognised and appreciated by makers and composers, partly because they were widely used by amateurs, increasing the relationship between supply and demand and creating the conditions for significant musical production, which led to the formation of groups that performed in courts and cities.

Flute ensembles, on the other hand, did not develop until fairly recently, apart from a few exceptions in the Renaissance (consorts of flutes, following the example already mentioned of imitating human voices) or the quintets of Joseph Bodin de Boismortier³, which, however, used only one type of flute, not the entire family. We will attempt to explain this lack of historical continuity in the development of certain flute models (primarily the alto and bass flutes, but also the contrabass flute), although we must not forget the new importance of musicians starting from the Renaissance: “the figure of the performer acquires a new dignity, even if its full significance is not immediately recognized” [Fubini 1976, p. 119].

There is iconographic evidence of the existence of the transverse flute in Europe since the year 1000, although the first literary reference

³ Six concertos for 5 flutes, op. 15, 1727.

seems to be in a list of instruments from Adenet Le Roi in “Cleomades” in 1285 [Rossetto Casel 2005, p. 14], but it only developed later in the Baroque and Classical periods, and it was not until around 1850, especially with the Ziegler (wooden flute with metal keys) and Böhm (metal flute) systems, that it began to become the flute used in modern times.

It is possible that the dispute between the two construction systems, Ziegler and Böhm, slowed down the development of alto and bass flutes, as they were not yet interesting as a family of instruments for either composers or manufacturers. In fact, for several decades, the two different construction systems were preferred in turn by various famous flutists, without either system really prevailing, until the Böhm system finally won out.

Confirming this theory, we recall the immediate development of the saxophone family, which originated in the same period (1840-1846) but was immediately developed by its creator into a complete family covering different pitches. Adolphe Sax (who was also a prolific inventor, having patented the bass clarinet) said that the timbre of a sound is determined by the proportions of the air column and not by the material of the body that contains it⁴.

The development of the Böhm system did not prevent the continuation of other construction systems for a rather long period; suffice it to say that it was not unusual to find flutes using the Ziegler system (or others) still in use in the 1950s, even though the transition to the Böhm system was now being completed [Giorgio Blasco, interview]⁵.

This rather long transition period slowed down the development of the flute family, especially in the production of alto and bass flutes: the instruments already existed and had been produced experimentally (Böhm alto flute, Albisiphon bass flute, etc.), but they remained quite expensive and difficult for musicians to find. Some composers such as Maurice Ravel in *Daphne and Chloe* in 1912, Igor Stravinsky in *The Rite*

⁴ Adolphe Sax, 1844, quotation from many sources but without primary source, e.g.: https://www.repubblica.it/tecnologia/2015/11/06/news/adolphe_sax_il_padre_del_sassofono_bandito_da_hitler-302635086/ [Viewed 2 May 2025].

⁵ Giorgio Blasco (1947), flutist and composer, Director of the Trieste Conservatory around 1980-1990.

of Spring in 1913 and others began to use the alto flute at the beginning of the 20th century because of its distinctive timbre, but it remained an instrument little known to the public and little used by flutists.

After the Second World War, the development of the flute and its lower instruments increased; more composers wrote for these instruments, experimenting with their tonal and sound potential, thanks in part to important flutists such as Severino Gazzelloni⁶, although research focused more on the alto flute. The bass flute actually developed between 1970 and 1980, with the first flute orchestras [Downs 2023]⁷ and the first composers, like Tristan Murail with *Ethers* in 1978, Lorenzo Ferrero with *Ellipse* in 1983, Ennio Morricone with *Secrets of the Sahara* in 1987, and many others.

It is also interesting to compare the use of the flute in ancient music such as “Avun Avun”⁸ and contemporary music such as “Il sentiero degli Uccelli I”⁹ (1995, *The Path of the Birds I*), where similarities can be found in the use of sound and timbre, combined with obvious differences in technique. The flute is also used to evoke the sounds of the forest or birds, as in the concerto “Il Gardellino”¹⁰ (ca 1728) or the piece “Le Merle Noir”¹¹ (1952); these are all interesting examples of how composers in very different historical periods imagine and exploit the sound, timbre and technique of the flute, achieving an almost onomatopoeic result. It should be noted that the timbre of the flute in the lower notes is warmer and more persuasive (in *Avun Avun*, the call of a bird singing the praises of the Lord), while in the high register it is crystal clear and brilliant, well interpreting the sounds created by birds. In addition to its expressive capacity in slow tempos or meditative moments, the flute manages to

⁶ Severino Gazzelloni (1919–1992), internationally renowned flutist, performer of many world premieres.

⁷ First Flute Choir in USA, James Madison University, prof.ssa Carol Kniebusch Noe: <https://www.andrewdownes.com/Song-Of-The-Eagle.html> [Viewed 10 August 2025].

⁸ Gregor of Narek, year 1000, reconstruction and arrangement by Giorgio Blasco, 2022.

⁹ Gheorgi Arnaoudov (1957), Bulgarian musician and composer, Ph.D., Professor at NBU in Sofia.

¹⁰ Composition by Antonio Vivaldi (1678–1741), Concerto Op. 10 No. 3 in D major.

¹¹ Composition by Olivier Messiaen (1908–1992), *Le Merle Noir* for flute and piano.

transport the listener's imagination to birds, imagined and experienced in different ways throughout different eras and styles.

But if the flute has been evolving significantly for some time now, why have its siblings, primarily the alto and bass flutes, not been given the same attention until very recently?

After this initial period of study and research, one thing remains clear: commercial interest for flute makers, or rather the meeting of supply and demand. In recent decades, as demand has increased, excellent instruments have been produced at affordable prices, as well as excellent instruments that were not available before, creating a virtuous circle that has allowed the development of quartets, quintets and flute ensembles, both professional and amateur, further increasing the supply from manufacturers but also the artistic production from composers. It is also worth mentioning the significant development in Japan of excellent manufacturers after 1960, which further expanded the range of choices, first for flutes and then also for altos and other instruments: Muramatsu in 1923, Pearl and Sankyo in 1968, Myazawa in 1969, Kotato – Fukushima in 1984, etc. One of the first contrabass flutes sold in Italy at a reasonable price was a Pearl, as recently as 2015¹²; in fact, while flute orchestras have undergone huge development in the USA, in Italy this has been more delayed¹³, and even now their spread in Europe is patchy.

In the USA, on the other hand, the market has developed so well that in recent decades hundreds of flute ensembles and many low flute ensembles have been created, groups of flutes that do not include the flute and piccolo but only the lower-pitched instruments¹⁴.

Another interesting question is this: was it precisely the lack of instruments that prevented composers in previous historical periods from imagining music for the alto and bass flute, unlike other families of instruments? And today, with the problem of the lack of instruments now partly solved, as they are fairly easy to find, is the sound produced by these instruments adequate for the needs of composers?

In my opinion, both answers are positive. There are current

¹² Daminelli Shop, Bergamo, Italy, purchased by Trieste Flute Ensemble.

¹³ Jouers de Flute in 1997, Trieste Flute Ensemble in 2005, Zephyrus in 2011, etc.

¹⁴ The International Low Flutes Festival, <https://lowflutesfestival.org/> [Viewed 10 August 2025].

examples of pieces written for two flutes performed with two alto flutes, with excellent timbre and sound quality (Georg Philip Telemann¹⁵), and there are various pieces for alto flute and bass flute such as “Intreccio profondo¹⁶”, which explores the sound possibilities, timbre and technique of these two instruments, leading them to create a complex and sophisticated dialogue, demonstrating that the technical evolution of the instruments is adequate for the needs of composers.

An interesting aspect is its multidisciplinary nature; research into sound, timbre and instrument technique can be used in conjunction with other arts: “the analogy between brushstrokes in painting and lines in contemporary music” [Guzzardella, 2025] or between music and dance are concrete examples. It is also interesting to note the technological developments; voice recordings and overdubs allow a piece to be performed with some performers live and the remaining voices pre-recorded; apart from the careful attention to sound volumes and the ensemble, the final result can be truly interesting, and becomes unique when choreography with dancers is also included during the concert¹⁷.

As is well known, from the Renaissance to the Classical period, musicians lived mainly thanks to patronage from courts, religious institutions and the nobility, who offered hospitality or salaries in exchange for their willingness to compose and perform dedicated musical pieces. In this context, the presence of transverse flute ensembles was rather scarce, while, as already mentioned, there were recorder ensembles (and, of course, many other instruments, in addition to choral ensembles). From the classical period onwards, it became possible to receive remuneration for public and private concerts, or for composers, until, starting in the 20th century, the model began to change, shifting from patronage to the commercial music market, with the production of royalties for sheet music, publications and record productions.

During this period, there was still a lack of flute ensembles on

¹⁵ Vienna, 18 March 2025, Extrovert Duo, G. P. Telemann, Sonata in A major for two flutes in C performed with two alto flutes.

¹⁶ Rainer Bischof, 1947, Intreccio profondo, op. 61 (2001).

¹⁷ Albena Petrovic, Bulgarian-born Luxembourgish composer: Samodivi Fairies, concert in Sofia, December 2024, flute quintet, percussion and dance, New Bulgarian University.

the market and, as mentioned above, very little was produced for low-pitched instruments.

Moving closer to the present day, the development of flute orchestras and artistic production has seen the creation of major events dedicated to the flute and its family.

The most striking example is the NFA¹⁸ Conventions in the USA; this association has thousands of members from all over the world, and the Conventions can attract up to three thousand participants, with over 250 events in four days¹⁹. Moreover, the exhibition stands offer countless opportunities to try out piccolos, flutes, alto flutes, bass flutes, contrabass flutes and even double contrabass flutes, further demonstrating that the manufacturing market evolves when there is strong momentum behind it.

In this regard, we must not forget the initiatives that lead to the formation of large flute ensembles during Flute Festivals or Flute Days.

One of the most striking examples in Europe was the 2000flauti2000vele²⁰ event in Trieste in 2018, during the famous Barcolana regatta, when over 1,000 flute players from all over Europe played together. The issue of intonation in such large groups is very interesting, as it becomes a relative value for the large group, and the ear finds the music produced in this way pleasant, even though obviously not all the flutes are perfectly in tune.

Artistic development through these festivals is very important. At NFA conventions, there are dozens of world premieres for flute orchestras and flutes of all types, but this also happens at other festivals, such as the Trieste Flute Festival²¹, creating the conditions for greater

¹⁸ National Flutist Association, <https://www.nfaonline.org/> [Viewed 10 February 2025].

¹⁹ Atlanta Convention, 2025, <https://www.nfaonline.org/convention/convention-archives/past-convention-books/2025-convention-program-book>. [Viewed 10 February 2025].

²⁰ Trieste Flute Festival, <https://triesteflute.it/en/2000flauti2000vele/>. [Viewed 20 April 2025].

²¹ Trieste Flute Festival, original works: Blaž Puhicar, Slovenia, with Luna's Magic Flute; Matteo Firmi, Italia, David Mastikosa, Bosnja and Herzegovina, Maria Beatrice Orlando, Italia and Ivana Radovanovic, Serbia, the composers of the Luna Park project; some arrangements: Quanti Flauti, Mamma Mia! from Abba and Flutists in South America, arr. Lorenzo Visintini, etc.).

participation of alto, bass and contrabass flutes in orchestras of several hundred members.

An example of the logistical and organisational complexity of these events is the rehearsals: they can be done in small groups of 10-20 flutists, who then join together in a group of 70-80 participants, although the flutists are only complete during the dress rehearsal before the concert. The scores must be delivered well in advance, clearly setting the metronome times and any *rallentando* or *accelerando*, the required colours (not too many but clear so as not to create confusion) and the set pitch (usually A 442 hertz).

Finally, we must not forget the general logistical and organisational difficulties, including from an economic point of view: public, state, regional and local funding must be sought, which is often confirmed with considerable delay, in addition to private funding (in Italy, there is the possibility of the art bonus, an example of patronage in this millennium where patrons offering their financial support receive a tax discount in return). All this requires professional growth on the part of the organisers, who can no longer be content with amateur work but must achieve a professional style.

As regards management in the immediate future in Europe, in light of calls for proposals and competitions for European and national funding, it can reasonably be said that the system of exclusive public funding (similar to the ancient system of patronage) is coming to an end, as organisers are required to have the expertise and ability to find other resources, public or private, without which the event or festival will not receive funding: the regulations sometimes require, as a condition of access to the competition, the ability of the applicant to find resources, in a percentage that can vary from 10% to 30% of the total call for proposals, or even more (e.g., for a call for proposals of 30,000 euros, an additional 3,000 to 10,000 euros must be found, depending on the competition).

In any case, the ability to find other sources of income becomes fundamental in the scoring; all calls for proposals now require a series of objective statements on competence, experience and, above all, the ability to find additional resources (from other public, local, regional, state or European funds, and from private funds, with or without art bonus), which allows for a high and therefore winning score.

In conclusion, the initially slow evolution and development of low instruments in the flute family was determined by several factors: the initial difficulty in establishing the Böhm system, a market for manufacturers that developed after the Second World War, composers who began to explore different timbres and sounds, and the emergence of flute orchestras.

These factors created a virtuous circle that is now well established in the USA and undergoing rapid development in Europe. This has led to the production of high-quality instruments and, consequently, good-quality instruments at affordable prices, so that the growth of flute ensembles remains very significant, further increasing the production of the instruments themselves.

The multidisciplinary nature of the arts is another important point; particular sounds and timbres (alto and bass flute) create the conditions for interaction between music, dance and visual art, an aspect that remains intriguing and relevant in contemporary performances.

The major flute events that have been taking place for some time in the USA and, in recent years, in Europe, which have seen the creation of many pieces dedicated to these groups by modern composers, the increasing production of alto and bass flutes, and the Low Orchestra with double basses and sub-contrabasses, have allowed for further development, which has definitively established the flute family on the international scene.

The logistical, organisational and managerial complexity of these events should not be forgotten; the evolution from “simple” Flute Days to major events has required a high level of professionalism in all the above-mentioned aspects, which has made it possible to hold conventions attended by thousands of flutists.

Finally, why did the transverse flute family, especially the lower-pitched instruments, develop later than other wind instrument families? The answer seems to be rather complex but clear. The lack of immediate evolution of the instrument (as in the case of the saxophone), the long period of interregnum between flutes with different systems (Ziegler and Böhm), the sporadic interest of composers in the alto flute, with even later interest in the bass flute, and the consequent lack of interest

on the part of manufacturers in investing in instruments that were still partly experimental, slowed down the technical and constructional development of these instruments.

The latter then achieved good development with the first flute orchestras, first in the USA and then in the rest of the world, as well as greater interest from composers in composing for these instruments. and thanks to the excellent technical evolution on the part of manufacturers, interested in a rapidly expanding market worldwide and therefore stimulated in their production and research work, excellent instruments were created at reasonable prices, generating a virtuous circle that in turn led to an expansion of the user base and an improvement in the market itself.

In other words, for a few decades now, we have been experiencing a positive economic situation that has allowed the culture of the flute to spread, exponentially increasing the number of flute players, both professional and amateur, who in turn are increasingly choosing to play or create new flute ensembles, where the presence of alto, bass, and contrabass flutes is becoming more and more common, enriching demand and therefore production by manufacturers.

It is only a matter of time, provided that economic recession does not come into play: in Europe, within a few years, we will also be admiring sub-contrabass flutes, and Low Flute Orchestras will be founded.

It remains to be seen whether what is happening today is comparable to the past, even when considering the difficulties of intonation, logistics and management, and without forgetting that in ancient times the recorder family was strongly represented in courts and places of patronage, and therefore, in a broad sense, the transverse flute family has taken up their mantle in modern times.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor W., 2002. *Filosofia della musica moderna*. Piccola Biblioteca Einaudi. ISBN 978-88-06-16249-8.
- AGRICOLA, Martin, 1994. *The „Musica instrumentalis deudsch“ of Martin Agricola: A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545 (Cambridge Musical Texts and Monographs)*. Cambridge University Press. ISBN 978-0521366403.
- Andrew Downs [online]. [viewed 10 August 2025]. Available from: <https://www.andrewdownes.com/Song-Of-The-Eagle.html>
- BLASCO, Giorgio. *Personal interview of Ettore Michelazzi*. 29 May 2025.
- BÖHM, Theobald, 1908. *The flute and flute playing* [online] Cleveland: D.C. Miller [viewed 15 June 2025]. Available from: <https://archive.org/details/flutefluteplayi00bh/page/n5/mode/2up?ref=ol>
- DAHLHAUS, Carl, 2009. *L'estetica della musica*. Astrolabio Ubaldini. ISBN 978-883-401-561-2.
- ECO, Umberto, 2019. *Apocalittici e integrati*. Bompiani. ISBN 978-88-452-4838-2.
- ECO, Umberto, 2019. *Come si fa una tesi di laurea*. La nave di Teseo. ISBN 978-88-9344-71-1.
- ECO, Umberto, 2016. *Trattato di semiotica generale*. La nave di Teseo. ISBN 978-88-9344-005-9.
- FUBINI, Enrico, 1976. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Giulio Einaudi. ISBN 978-88-06-16333-4.
- GUZZARDELLA, Cesare. „Arti Parallele“ con il trio Estroverso. *CorriereBit.com* [online]. [viewed 6 May 2025]. Available from: <https://www.corrierebit.com/arti-parallele-con-il-trio-estroverso/>
- HOTTETERRE, Jacques, 1992. *Principi, Edizioni Pizzicato*. ISBN 88-7736-273-1.
- QUANTZ, Johann Joachim, 2015. *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*. Rugginenti. ISBN 978-887-665-488-6.
- ROSSETTO CASEL, Luca, 2005. *Il Fauno e il Flauto* [thesis]. Università di Torino.

КОНКУРСИТЕ ПО САКСОФОН – КУЛТУРНО И ОБРАЗОВАТЕЛНО ЗНАЧЕНИЕ

УАН ДЖИЯШИН (КИТАЙ)¹

THE SAXOPHONE COMPETITION – CULTURAL AND EDUCATIONAL SIGNIFICANCE

JIA XIN WANG (CHINA)²

Резюме: Основният акцент в настоящия доклад е върху конкурсите за саксофон и тяхното значение в контекста на музикалното образование по саксофон в Китай. Конкурсите за саксофон се отличават с висока интензивност и състезателен характер и представляват ключов елемент от обучението по саксофон. Тези конкурси служат като катализатори за развитието на саксофонното изкуство и за засилването на международните музикални и културни взаимодействия.

Ключови думи: конкурси за саксофон; процес на музикално образование по саксофон

Abstract: The primary focus of this report is saxophone competitions and their significance in the context of saxophone music

¹ **Уан Джияшин** е докторант в департамент „Музика“ на Нов български университет с научен ръководител доц. д-р Росица Бечева и преподавател по саксофон Трифон Трифонов, e-mail: jiaxin14477@gmail.com

² **Jiaxin Wang** is a PhD student in Department of Music, at the New Bulgarian University with scientific supervisor Assoc. Prof. Dr. Rositsa Becheva and saxophone teacher Trifon Trifonov, e-mail: jiaxin14477@gmail.com

education in China. Saxophone competitions are distinguished by their high intensity and competitive nature, and they constitute a pivotal component of saxophone training. These competitions have been identified as significant catalysts for the evolution of saxophone artistry and the augmentation of international musical and cultural interactions.

Keywords: saxophone competitions; saxophone music education process

(1) THE SAXOPHONE COMPETITION IS RICH AND COLOURFUL

Practical teaching, as a central element of saxophone instruction, plays an essential role in fostering students' performance abilities, musical expression, and overall artistic competence. Saxophone competitions, as high-intensity and highly competitive practical platforms, provide students with valuable opportunities to demonstrate their talents and evaluate their learning progress. Concurrently, they furnish instructors with significant insights, thereby facilitating the refinement of their pedagogical approaches. In the context of contemporary music education, saxophone competitions function as vital arenas in which performers can exhibit their capabilities and engage in professional exchange. These competitions also act as significant catalysts for advancing saxophone artistry and enhancing international musical and cultural interactions.

The global saxophone competition landscape is characterised by a notable degree of diversity and influence. In the field of saxophone competitions, the Adolphe Sax International Saxophone Competition (Belgium's Royal Conservatories and Academies) [Adolphe Sax International Saxophone Competition, 2014, <http://www.cnsaxophone.org.cn/index.php?c=index&a=show&catid=21&id=21>] occupies a distinguished position as a notable event in this arena. This quadrennial competition is named after the inventor of the saxophone and welcomes saxophonists of the highest calibre from all over the world. The festival boasts a distinguished panel of judges, comprising renowned musicians,

and upholds rigorous standards. It consistently offers young saxophonists valuable opportunities for professional growth and artistic exchange.

The European International Classical Young Performers Competition, which encompasses a variety of musical genres, has successfully held 19 editions to date. The competition, held annually from March to May at the Cultural Centre Concert Hall in the Bulgarian city of Pernik, comprises two rounds. The finalists perform selected pieces accompanied by a wind orchestra. This event brings participants from around the world and is judged by an eminent panel of internationally recognised professors and experts. It is important to acknowledge the historical significance of the competition, which is closely associated with a wind orchestra that has been in existence for over a century (since 1902). This orchestra has made substantial contributions to the global development and exchange of wind music.

The 2023 European Anton Rubinstein International Competition in Germany [http://www.madow.com.cn/competition_1834.html, 2023] introduced an innovative online format for its saxophone category, organised by the Anton Rubinstein Conservatory. Participants submitted video recordings with a duration of approximately 30 minutes, with the selection of repertoire left to their discretion. The competition comprised two stages, culminating in a final round featuring 16 selected participants. This contemporary approach furnished both a medium for artistic expression and a pragmatic evaluation methodology for the jury.

In China, the Harbin International Saxophone Congress, which took place from July 26 to 31 [<https://baike.baidu.com/item/第20届世界萨克斯管大会/66251287?fr=Aladdin>, 2025], played host to saxophone aficionados from across the globe. The event will feature a diverse array of musical genres, including classical, jazz, pop, and ethnic styles, making it the inaugural World Saxophone Congress to be held in China. The event comprises an inaugural concert, masterclasses, academic seminars, performances by internationally renowned saxophonists, and a concert. The congress is notable for its high level of international participation, with over 180 competitors from more than 30 countries. This aspect, in combination with the high level of professional excellence demonstrated, serves to underscore the event's commitment to both excellence and public engagement. The World Saxophone Congress, an event with

global influence, was inaugurated 56 years ago in Chicago, United States. Since then, it has convened the world's foremost saxophonists, educators and enthusiasts, thereby expanding the global reach of the art form. The saxophone has gained significant recognition in the international music competition circuit. Prestigious events such as the Geneva International Music Competition (https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/) and the Tchaikovsky International Music Competition showcase saxophone categories, underscoring its growing prominence in the global music landscape. These events function as platforms for saxophonists to exhibit their abilities, whilst concurrently fostering international cultural exchange and collaboration. In China, regional and conservatory-based competitions – including the Beijing International Saxophone Art Festival, the Shanghai Conservatory of Music Saxophone Competition, and the Central Conservatory of Music National Woodwind Competition – play vital roles in identifying and nurturing talent while advancing local musical culture.

(2) THE FAR-REACHING IMPACT OF THE SAXOPHONE COMPETITION

Enhancing Performance Standards: The Countries around the world Saxophone Competition offers saxophonists the opportunity to compete with top-tier performers, encouraging continuous improvement in technical proficiency and musical expression. Finalists of the Bulgaria International Young Saxophonists Competition are required to perform with orchestras, which places exceptionally high demands on their comprehensive abilities and presents a significant challenge for participants from various countries.

Career Development Opportunities: Winners of these competitions typically receive substantial monetary awards, performance engagements, and international recognition. The first prize of the Adolphe Sax International Saxophone Competition includes a custom saxophone, professional performance opportunities, and the chance to serve as a jury member in future editions.

Cultural Exchange and Learning: These events provide performers with opportunities to interact with and learn from participants across diverse nationalities and regions, thereby expanding their musical

perspectives. The Harbin International Saxophone Congress not only hosts competitive events but also features masterclasses, academic lectures, and symposiums that enrich participants' learning experiences.

Advancement of Teaching Standards: International saxophone competitions offer educators valuable opportunities for observation and professional development, enabling them to stay informed about contemporary teaching philosophies and methodologies. The judging panels, typically composed of world-renowned professors and soloists, provide critical insights through their evaluation criteria and pedagogical expertise.

Motivating Students: These competitions establish clear learning objectives and serve as powerful motivators for students to pursue performance excellence. The Bulgaria International Young Saxophonists Competition attracts numerous young talents under the age of 31, offering emerging artists platforms for self-expression and subsequent recognition in national media.

Curriculum Reform: The repertoire requirements and evaluation standards set by these competitions encourage educators to continuously refine their teaching content and methods to better develop students' comprehensive capabilities. For instance, the Anton Rubinstein Competition mandates a diverse range of styles and techniques, raising pedagogical expectations for instructors.

Promotion of Cultural Exchange: Global saxophone competitions attract participants and audiences from various countries and regions, fostering cross-cultural musical exchange and integration. The Harbin International Saxophone Congress annually draws representatives from over 30 nations, amplifying China's cultural presence on the global stage.

Enhancing Public Musical Literacy: Concerts, masterclasses, and lectures held during these events provide the public with accessible opportunities to engage with and appreciate saxophone music, contributing to an elevated level of musical awareness. The Harbin International Saxophone Congress effectively balances professional rigour with public engagement, allowing a broader audience to experience the expressive power of the saxophone.

For Performers: For participants, these competitions represent more than just assessments of performance skills—they are valuable plat-

forms for peer interaction and learning. By competing alongside accomplished musicians, participants can identify areas for improvement, clarify their artistic direction, and enhance both technical mastery and artistic sensibility. Additionally, these events facilitate direct interaction with distinguished musicians and pedagogues. Through attending masterclasses and lectures, participants gain firsthand knowledge from experts, which significantly contributes to their artistic growth. Exceptional competitors may also secure additional performance opportunities and career support, laying a solid foundation for their future endeavours in music.

Role in Music Education: The impact of saxophone competitions on music education is profound. On one hand, they stimulate students' enthusiasm for learning and practising. For saxophone students, participating in such events represents both an honour and a challenge, motivating them to work harder and improve their performance skills. This positive attitude toward learning and healthy competition greatly benefits their musical development. On the other hand, these competitions provide educators with platforms for exchanging ideas and refining their approaches. By observing outstanding performances and innovative teaching concepts, educators can reflect on and enhance their own instructional strategies. Furthermore, these events allow music institutions and training centres to showcase their educational achievements, promoting healthy competition among institutions and advancing the overall development of saxophone music education.

Music Culture: Saxophone competitions have played a pivotal role in fostering cultural exchange within the musical domain. International events have attracted participants from diverse countries and regions, each bringing their unique national and ethnic musical styles and cultural characteristics to the competition. Through these contests, music from different cultural backgrounds engages in mutual exchange, collision, and fusion, thereby enriching the expressive forms and intrinsic meanings of saxophone music. In China, saxophone music is continuously exploring a path of nationalisation, with some composers integrating elements of traditional Chinese opera into saxophone compositions, imbuing them with distinct Chinese characteristics. These nationalised musical works showcased in international competitions not

only enhance the cultural depth of saxophone music but also facilitate the dissemination and exchange of musical cultures across different nations and ethnicities.

(3) DEVELOPMENT TRENDS IN SAXOPHONE COMPETITIONS

Diversification and Internationalisation of Competitions: It is anticipated that saxophone competitions will evolve towards greater diversification and internationalisation. Firstly, it is evident that the range of competition formats will undergo a substantial expansion. In addition to the conventional solo and chamber music categories, it is anticipated that innovative formats incorporating modern technology and multimedia elements will emerge. Such formats may include fusion events integrating saxophone with electronic music, or virtual online performance competitions. These new formats will provide saxophonists with broader platforms for artistic expression and creative exploration, thereby promoting innovation in contemporary saxophone music. Furthermore, international exchanges and collaborations will become increasingly prevalent. As globalisation accelerates, saxophone competitions will transcend geographical boundaries, facilitating cross-cultural musical interactions. An increasing number of international events will be held in emerging music markets such as China, while Chinese saxophonists will gain more opportunities to participate in global competitions abroad. This growing internationalisation will enhance China's influence in the global music community and support the diversified development of saxophone music worldwide.

Deep Integration with Music Education: The relationship between saxophone competitions and music education is becoming increasingly synergistic. In the future, competitions will extend beyond their traditional role as performance events to become integral components of music education systems. Organisers will probably engage in collaborative relationships with conservatoires and educational institutions to design bespoke curricula and teaching resources, to offer more structured and professional guidance to participants of differing age groups and proficiency levels. Concurrently, these competitions will function as platforms for showcasing pedagogical achievements, thereby contributing to

the promotion and enhancement of music education through selection mechanisms and incentive programmes. The advent of digital learning platforms has precipitated a paradigm shift in educational methodologies, with the emergence of virtual coaching sessions and remote adjudication services. These innovations have transcended the conventional constraints of time and space, thereby facilitating augmented learning and exchange opportunities for both students and educators. This hybrid model, which combines online and offline engagement, will further deepen the integration of saxophone competitions into music education.

Nationalisation and Innovation: In the context of a globally diverse musical landscape, saxophone competitions are expected to place increased emphasis on national identity and artistic innovation. Concerning nationalisation, competitors will increasingly explore and incorporate elements from their own musical traditions and cultural heritage, creating and performing saxophone works that reflect distinct national characteristics. This phenomenon will not only contribute to the preservation and promotion of diverse musical cultures, but also enrich the stylistic diversity of the saxophone repertoire. In terms of innovation, competitions have been shown to encourage experimentation in performance techniques, expressive approaches, and compositional styles. Advancements in technology have enabled saxophonists to employ tools such as electronic saxophones and audio processing software, thereby enabling them to create unique sonic experiences. Furthermore, the presence of competitions has been demonstrated to encourage interdisciplinary collaborations, thereby integrating the saxophone with other performing arts such as dance, theatre and visual arts. This integration has the potential to offer audiences a novel and immersive artistic experience.

Expanding Social Impact: As saxophone competitions continue to develop, it is anticipated that their social influence will increase substantially. It is anticipated that these events will attract increasing public attention and participation, and through strategic media promotion, they will evolve into meaningful components of public cultural life, transcending the boundaries of the professional music sphere. It is anticipated that audiences will have enhanced access to high-level saxophone performances, which have the capacity to enhance their musical literacy

and aesthetic appreciation while fostering a supportive environment for cultural development. The convergence of saxophone competitions with the cultural industry is set to become more pronounced, with the potential to stimulate related sectors such as live performances, instrument manufacturing, and music education training. This, in turn, will contribute to the formation of a comprehensive music industry ecosystem. Moreover, competitions can be integrated with cultural tourism initiatives, serving as key elements of local cultural branding and supporting regional economic and cultural growth.

(4) THE PROMOTIONAL ROLE OF SAXOPHONE COMPETITIONS IN ACHIEVING PRACTICAL TEACHING OBJECTIVES

Enhancement of Performance Skills: Saxophone competitions demand that participants exhibit a robust foundation in performance, encompassing precise control over intonation, timbre, rhythm, and technical execution. During the preparatory phase, students are required to engage in extensive practice and technical training to refine their performance abilities. For instance, when practising rapid note passages, students are required to master proper breathing techniques, finger dexterity, and coordination between the oral cavity and tongue. This rigorous technical training enables students to overcome technical challenges, thereby enhancing both the fluency and accuracy of their performances.

Augmentation of Musical Expressiveness: The ability to express oneself through the medium of music is considered to be the most fundamental aspect of saxophone performance. Competition repertoire frequently exhibits elevated artistic value and expressive complexity, necessitating students to accurately interpret the emotional depth of the compositions. Participation in competitive events enables students to develop a more profound understanding of a variety of musical genres and to master the use of dynamics, tempo variations, and tonal colour changes to convey musical emotions with precision. In the context of Romantic-era saxophone works, for instance, students are required to convey the passion and lyrical intensity through nuanced timbral shifts and emotional engagement. By contrast, modern compositions demand

an understanding of unconventional rhythmic patterns and harmonic structures, allowing students to highlight innovation and individuality in their interpretations. Cultivation of Psychological Resilience: The high-pressure environment of competition settings presents a significant challenge to students' psychological endurance. Participants must maintain composure and confidence while performing under the scrutiny of judges and audiences. This experience helps students manage performance anxiety, fostering greater self-assurance and adaptability. Additionally, unexpected situations—such as instrument malfunctions or memory lapses—may arise during competitions. By navigating these challenges, students develop the ability to remain calm under pressure and quickly adjust their mental and physical states, ultimately strengthening their psychological resilience.

Promotion of Knowledge Integration and Application: In addition to performance proficiency and expressive capability, saxophone competitions demand a solid understanding of music theory, historical context, and analytical skills. It is imperative that throughout the preparation process, students are encouraged to conduct thorough research on competition pieces. This should include an examination of their compositional background, stylistic characteristics, and structural elements. This approach facilitates the integration of theoretical knowledge with practical application. For instance, when interpreting Classical-period saxophone works, students must be familiar with the defining traits of Classical music, such as clarity of melodic lines and formal precision. They must then apply this understanding to their performance, thereby demonstrating the stylistic authenticity and artistic significance of the repertoire.

(5) APPLICATION STRATEGIES OF SAXOPHONE COMPETITIONS IN PRACTICAL TEACHING

Integration of Teaching Methods: Saxophone competitions have been shown to offer a diverse range of effective teaching strategies that can be applied to practical instruction. Pedagogical approaches can be enhanced by educators through the following methods:

Simulated Competition Instruction: Instructors are at liberty to

periodically organise simulated competition sessions during regular lessons with a view to familiarising students with the atmosphere and pressure associated with real competitions. These simulations must adhere to formal procedures, encompassing the drawing of lots, the waiting backstage, the performance on stage, and the reception of scores. Through such experiences, students gain valuable exposure to the competitive environment, accumulate performance experience, and reduce anxiety during actual events. Furthermore, instructors are able to closely observe student performances, identify technical or expressive issues, and provide targeted feedback. For instance, rhythm instability or pitch inaccuracies may be identified and addressed in subsequent lessons. **Group Collaborative Teaching:** Saxophone competitions often include solo, duo, and ensemble categories. Instructors can form student groups to prepare for ensemble-based competitions. During collaborative rehearsals, students develop essential skills such as active listening, coordination, and communication, which foster teamwork and mutual support. For instance, when preparing a saxophone quartet, students must rehearse extensively to balance tone colour, dynamics, and rhythmic precision across all parts. This group-based approach not only enhances individual performance abilities but also cultivates a sense of collective responsibility and cooperative spirit.

Case Study Instruction: Instructors can incorporate case studies from past prestigious saxophone competitions into their teaching curriculum. By analysing the technical proficiency, musical interpretation, and stage presence demonstrated by award-winning performers, students can better understand the high standards expected in professional settings and identify areas for personal growth. For example, instructors may assign video recordings of prize-winning performances for students to observe and critique, enabling them to recognise exemplary techniques and interpretive qualities. This method allows students to learn from accomplished musicians and apply these insights to their own practice.

Enhanced Post-Competition Feedback: Following a competition, instructors should provide timely and comprehensive feedback on each student's performance. This feedback should highlight both strengths

and areas requiring improvement, along with actionable suggestions for development. For instance, if a student demonstrated strong technical control but lacked expressive depth, the instructor should address this imbalance and recommend focused exercises to improve emotional expression and dynamic variation. Furthermore, post-competition reflection sessions can be organised to encourage students to articulate their experiences, self-assess their performances, and formulate strategies for future improvement. This reflective process enables students to internalise their competition experiences and develop greater self-awareness and artistic maturity.

(6) KEY CONSIDERATIONS IN THE PRACTICAL APPLICATION OF SAXOPHONE COMPETITIONS TO TEACHING

It is important to avoid an overemphasis on competition results. Whilst participation in saxophone competitions can offer students valuable opportunities to demonstrate their abilities and evaluate their progress, both educators and learners should avoid placing undue emphasis on competition outcomes in practical teaching contexts. Competition scores represent merely one form of assessment at a specific stage of learning, whereas music education is a long-term endeavour aimed at cultivating students' musical literacy, performance capabilities, and overall artistic development. An excessive focus on results has the potential to engender student anxiety and encourage the adoption of inappropriate strategies, such as the selection of pieces that are either too simple or excessively challenging relative to the student's current skill level. Such practices have the potential to impede both the development of a genuine musical understanding and that of artistic growth. Moreover, an overemphasis on competition rankings has the potential to result in teachers neglecting to acknowledge individual differences and holistic development. Each student displays a unique progression, characterised by distinct interests and musical aptitudes. Consequently, instructors are advised to devise personalised teaching plans that are tailored to each student's specific needs, as opposed to prioritising competitive success. For instance, students who demonstrate strong

musical perception but weaker technical foundations can be guided to prioritise expressive interpretation while gradually strengthening their performance skills. Conversely, students who demonstrate solid technical proficiency but experience limited stage presence may benefit from additional performance opportunities, which can foster confidence and facilitate the overcoming of psychological barriers.

Balancing Competition Preparation with Regular Instruction: While saxophone competitions undoubtedly possess considerable educational value, they cannot supersede the importance of systematic, regular instruction. Routine teaching provides the foundation for acquiring music theory, performance techniques, and cultural understanding, while competitions serve as supplementary tools for evaluation and motivation. In practice, teachers must judiciously balance time allocation and content between competition preparation and standard curriculum delivery to ensure that participation in competitions does not disrupt normal teaching progression. At the commencement of each semester, instructors are at liberty to formulate comprehensive teaching plans that incorporate the preparation for competition into the overarching instructional framework. During the preparatory phase, targeted technical training and expressive guidance can be provided based on a selected competition repertoire, while continuing to reinforce and expand students' theoretical knowledge. After competitions, educators are advised to undertake reflective reviews of the experiences gained and apply these insights to enhance regular instruction, thereby continuously refining teaching methods and content.

Providing Psychological Support During Competitions: The environment during saxophone competitions has been shown to be a significant source of stress for participants. This stress has been found to manifest in symptoms of anxiety and nervousness, which have the potential to adversely impact performance and emotional well-being. Consequently, it is incumbent upon educators to furnish students with psychological support throughout the competitive process, thereby assisting them in cultivating a positive and resilient mindset. Educators have the capacity to utilise a range of strategies to accomplish this objective. Prior to competitive events, the implementation of relaxation

techniques such as deep breathing and mindfulness meditation has been shown to reduce pre-performance tension. During the event, verbal encouragement and emotional reassurance have been shown to have a significant impact on students' confidence. In the aftermath of the competition, it is imperative to facilitate timely feedback sessions. These sessions are designed to assist students in reflecting on their experiences, managing emotional responses to results, and maintaining a balanced perspective, irrespective of whether the outcome was favourable or disappointing.

Selecting Suitable Types of Competitions: Saxophone competitions vary widely in scope and intensity, including international, national, professional, and amateur categories. When guiding students toward competition participation, teachers should select appropriate types based on students' proficiency levels and pedagogical objectives. For beginners or non-professional learners, amateur or local competitions with lower difficulty levels and reduced pressure can provide meaningful exposure and foster confidence. In contrast, advanced students may benefit from participating in professional or international events that offer higher standards and opportunities to engage with top-tier performers, thereby enhancing their technical mastery, artistic sensibility, and global awareness.

(7) CONCLUSION

Saxophone competitions have been demonstrated to possess considerable practical value in the domain of music education. By meticulously curating competition repertoires, refining pedagogical methodologies, and enhancing pedagogical feedback following competitions, instructors can achieve substantial enhancement in students' technical proficiencies, musical expressiveness, psychological resilience, and comprehensive competencies. However, when implementing a competition-based educational model, educators must exercise caution to avoid an overemphasis on competition outcomes. It is imperative to strike a balance between competitive activities and regular instruction, to prioritise psychological support during competitions, and to make judicious decisions regarding the types of competitions in which students partic-

ipate. These measures ensure that competitions genuinely contribute to students' holistic development.

From a contemporary standpoint, international saxophone competitions have evolved into a relatively mature system. Participants' technical proficiency continues to improve, and the organisation and management of these events has become increasingly standardised. These competitions function as both platforms for performers to exhibit their abilities and catalysts for the advancement of music education and the promotion of musical and cultural exchange.

In terms of broader impact, saxophone competitions play a crucial role in the development of individual performers, the progression of music education, and the dissemination of musical culture. The motivation of performers is enhanced, whilst the expansion and enhancement of music education is facilitated. Furthermore, the cultural significance of music is enriched, and cross-cultural dialogue and integration are facilitated.

It is anticipated that saxophone competitions will evolve in the following directions: diversification, internationalisation, localisation, innovation, and increased social influence. Competition formats will become more diverse, international collaboration will grow stronger, and integration with music education will deepen. It is anticipated that trends such as localisation and innovation will become increasingly prominent, and the social impact of these competitions will continue to expand, thereby promoting the comprehensive development of the music and cultural industries.

The establishment of performance standards, the provision of career development opportunities, and the encouragement of cultural exchange are instrumental in providing performers with extensive prospects for growth. From an educational perspective, the insights offered are of significant value in terms of enhancing teaching quality, student motivation and curriculum reform. Moreover, these competitions have a substantial impact on the development of musical culture by fostering intercultural exchange, stimulating creativity, and enhancing public musical appreciation.

In light of the ongoing evolution of trends, including digitalisation, globalisation, and the integration of comprehensive education, international saxophone competitions are poised to make significant contributions to the advancement of saxophone art and global musical exchange. In the context of evolving trends in music education, the utilisation of saxophone competitions in teaching practice is poised to become more pervasive and impactful. Educators are encouraged to proactively explore more scientific and effective teaching models that integrate competitions into instruction. The objective is to offer students higher-quality music education, cultivate exceptional saxophone performers, and promote the flourishing development of saxophone music worldwide.

REFERENCES

- Adolphe Sax International Saxophone Competition, 2014. *Website for the Adolf Sax International Saxophone Competition in China* [online]. [viewed 16 October 2025]. Available from: <http://www.cnsaxophone.org.cn/index.php?c=index&a=show&catid=21&id=21>
- Anton Rubinstein International Competition in Germany – Saxophone, 2023. *Website for the German Anton Rubinstein International Competition in China* [online]. [viewed 16 October 2025]. Available from: http://www.madow.com.cn/competition_1834.html
- Concours de Geneve. International Music Competition* [online]. [viewed 16 October 2025]. Available from: https://www.concoursgeneve.ch/section/about/the_competition/
- Pernik International Competition Awards Young Classical Musicians* [online]. [viewed 16 October 2025]. Available from: <https://www.bta.bg/en/news/culture/879726-pernik-international-competition-awards-young-classical-musicians>
- 20th World Saxophone Congress, Events held in 2025. The 20th Harbin International Saxophone Conference [online]. [viewed 16 October 2025]. Available from: <https://baike.baidu.com/item/第20届世界萨克斯管大会/66251287?fr=aladdin>

МУЗИКАЛНА ТЕРМИНОЛОГИЯ И МУЗИКАЛЕН ЕЗИК В КЛАВИРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА АЛБАНСКИ КОМПОЗИТОРИ: ЧЕСК ЗАДЕЯ, РАМАДАН СОКОЛИ, РАУФ ДЙОМИ

МИМОЗА ДРАНЧОЛИ (КОСОВО)¹

THE MUSIC TERMINOLOGY AND MUSIC LANGUAGE IN THE PIANO WORKS OF ALBANIAN COMPOSERS – ÇESK ZADEJA, RAMADAN SOKOLI, RAUF DHOMI

MIMOZA DRANÇOLLI (KOSOVO)²

Резюме: Историята на класическата музика, от най-ранните композитори до наши дни, е богата на терминология, която се променя и разширява в зависимост от различните епохи и периоди на развитие. Музикалната терминология е ключов елемент в интерпретацията на произведенията и изразяването на емоции. Музикалната терминология и музикалният език предоставят на изпълнителя ясни насоки за интерпретиране на произведенията в различни аспекти, като хармо-

¹ **Мимоза Дранчоли** е докторант в Нов български университет, докторска програма „Музика“ с научен ръководител проф. д-р Георги Арnaudов, e-mail: mimoza.pajaziti@unhz.eu

² **Mimoza Drançolli** is a Phd Student at New Bulgarian University, PhD Programm Music. Scientific supervisor Prof. Dr Georgi Arnaudov, e-mail: mimoza.pajaziti@unhz.eu

ния, мелодия, форма и динамика.

Въпреки че класическата албанска музикална терминология започва да се развива много по-късно (през 40-те и 50-те години на XX век), тя възприема множество примери от различни езици и исторически периоди, които се използват успоредно или като алтернативи в албанската музикална литература (Tole & Polena, без дата).

Интегрирането на тази терминология в творчеството на албанските композитори изисква както културно разбиране, така и владееене на историческия и теоретичен контекст на класическата музика, съчетаване на традиционната албанска музика в техните композиции и използване на традиционни форми наред с класическите.

Музикалната терминология и музикалният език, използвани в клавирните произведения на албанските композитори, включват различни аспекти на музикалната композиция, интерпретация и анализ, традиционно разделени на категории като жанр, ритъм, динамика, форма, хармония и мелодия. В този доклад ще бъдат анализирани жанрът, ритъмът, динамиката, формата, хармонията и мелодията, като се идентифицират техните характеристики в контекста на клавирните произведения.

Ключови думи: музикална терминология, музикален език, албанска музика, ритъм, динамика, метрика

Abstract: The rich terminology of classical music has evolved and expanded depending on the different eras and developmental periods from the earliest days of composition to the present day. Music terminology is a crucial element in the interpretation of works and the expression of emotions. Music terminology and music language provides clear instructions for interpreters regarding various aspects of musical works, including harmony, melody, form, and dynamics.

Although the terminology of classical Albanian music began to

develop much later (in the 1940s–1950s), it has adopted various sources from different languages and historical periods that were used either in parallel or as alternatives in Albanian musical literature (Tole & Polena, n.d.).

For Albanian composers, the integration of these terminologies into their work necessitates both a cultural understanding and a mastery of the historical and theoretical context of classical music. This integration involves the blending of traditional Albanian music into their compositions, as well as the use of traditional forms alongside classical ones.

The music terminology and music language employed in the piano compositions of Albanian composers encompasses diverse aspects of music composition, interpretation, and analysis, which are traditionally categorized into genres, rhythms, dynamics, forms, harmonies, and melodies. The present paper examines both the music terminology and the music language used in piano works and will analyse the genre, rhythm, dynamics, form, harmony, and melody by identifying their characteristics in the context of piano works.

Keywords: Music terminology, music language, Albanian music, rhythm, dynamic, metric.

INTRODUCTION

Classical music, from its earliest beginnings with the first composers to the present day, has a rich terminology which has changed and expanded across different eras and periods of development. Music terminology is a crucial element in the interpretation of works and the expression of emotions, providing clear guidance for the performer.

With the development of music through centuries and eras, music terminology has evolved, particularly during the Classical period, when it became more structured and standardized.

In addition to music terminology, the concept of music language plays a crucial role in understanding piano works. Music language re-

fers to the way music'speaks' through its fundamental elements,such as melody,rythm,harmony,form,dynamics,and texture.While terminology provides the performer with written instructions on how tointerpret a work,musical language encompasses the structural and expressive characteristics that give the piece its identify.For example,a composition may feature a 7/8 rhythmc pattern,modal harmonies,or folk insipired melodies,these are elements of musical language. In contrast, indications such as allegro,forte,os staccato represent musical terminology of a work is essential for a comprehensive analysis of Albanian piano compositions.

If we refer to musical development across eras, we notice that in the Baroque period, dynamic markings were limited to "Forte" and "Piano," but with the development of music during the Classical period, the terminology expanded to include terms such as "rubato," "legato," and "espressivo," which require a freer emotional interpretation. As music evolved through different periods, music terminology and music language also developed as one of the clearest guidelines for accurately and correctly interpreting works. Music terminology is divided into several categories: tempo markings, dynamics, articulation, also Music language divided into categories:genre,rhythm and metre,melody,harmony.

THE INFLUENCE OF INTERNATIONAL MUSIC TERMINOLOGY ON ALBANIAN MUSIC TERMINOLOGY

A multitude of factors, including politics, culture, economy, tradition, aesthetics, religion, and social elements, have exerted a profound influence on the evolution of Albanian music throughout the centuries and historical periods. While these factors were extrinsic to the artistic realm, they nevertheless exerted a significant influence on the development of Albanian music, particularly the political and social factors that impacted the free expression of emotions and composition among Albanian composers in their works. The socio-political changes that occurred during the Communist regime had a profound impact on artistic expression, compelling composers to adapt their artistic practices within the constraints imposed by censorship and ideological limitations (Kraja, n.d.).

Although Albanian classical music terminology emerged much later, with the advent of musicology in the 1940s and 1950s, it drew upon a variety of sources from different languages and periods. These sources were employed either in parallel or as alternatives in Albanian musical literature.

Albanian music underwent a period of significant development in the latter half of the 20th century, particularly in 1956 with the composition of Çesk Zadeja's first symphony (Tole & Polena, n.d.). The works of Albanian composers were predominantly inspired by traditional models of the Classical-Romantic type, prevalent during the 18th and 19th centuries. For Albanian composers, the integration of these terminologies into their work necessitates both a cultural understanding and expertise in the historical and theoretical context of classical music. This integration involves the incorporation of traditional Albanian music into their compositions, alongside the utilization of these forms in conjunction with traditional classical forms. A significant influence on the artistic creativity of Albanian composers was folk music, characterized by simplicity in expression, emotional richness, melodic-rhythmic, modal-tonal, linguistic, and structural elements (Kaxhiu, 2018).

Significant contributions to Albanian classical music have been made by composers Çesk Zadeja, Ramadan Sokoli, and Rauf Dhomi, who have blended elements of Western music with traditional Albanian music. Through his oeuvre, Zadeja has established archetypal models of artistic expression in relation to folklore, wherein the artist's sensitivity to these values is intricately interwoven.

Initially, Albanian composers focused on the arrangement of folk songs and the citation of folk music melodies. Through the application of more advanced compositional techniques, these melodies were transformed into vocal, instrumental, choral, and orchestral forms.

If we compare Albanian composers who base their creativity on traditional Albanian music, in our case the composer Çesk Zadeja, with international composers, where we highlight the pianistic creativity of Bela Bartok, we notice that both composers share a common approach in the use and elaboration of folklore. Bartok in his pianistic works has collected and integrated Hungarian, Romanian and Slovak folk

melodies, using modal scales and characteristic rhythms such as 5/8 and 7/8, which give the music an energetic and percussive character. A clear example is the piano work 'Romanian Folk Dances', where each dance has a different rhythm and character from each other and special accents that reflect the nature of traditional dances.

Similarly, Çesk Zadeja has used elements of Albanian folklore in his creativity, processing them in a cultivated musical language. Although the cultural context is different, both composers manage to preserve the authenticity of the folk material, transforming it into artistic works of high aesthetic value. The main difference lies in the folkloric source and the individual way of treatment, but the goal remains the same: to elevate folk music to an elaborate concert level.

MUSICAL TERMINOLOGY AND MUSICAL LANGUAGE IN THE PIANO WORKS OF ALBANIAN COMPOSERS

As with other musical genres, the terminology and language used in the piano works of Albanian composers is primarily based on traditional Western classical terminology, but incorporates elements of folklore. This blending has brought great innovation to Albanian music, enriching it and making it more recognised and appreciated in the European context and beyond.

The music terminology and music language employed in the piano compositions of Albanian composers encompasses diverse aspects of music composition, interpretation, and analysis, which are conventionally categorised into tempo, dynamics, articulation, genre, rhythm, form, harmony, and melody.

Music Terminology:

Tempo

Tempo markings are fundamental part of musical terminology, providing performers with guidance on the speed and character of a piece. In the piano works of Albanian composers, indications such as Allegro, Andante, Moderato, and Alla Marcia are commonly used to convey both the pace and the expressive intention of the music. These

tempo markings are especially important in compositions inspired by folk dances, where rapid or irregular rhythms must be executed with precision to reflect the traditional character. By following the composer's tempo indications, performers can accurately interpret the emotional and stylistic nuances intended in the work. In addition to classical tempos, they make use of tempo markings such as *alla marcia*, *scherzo*, *rubato*, and so forth. For instance, in his *Humoresque for piano*, Çesk Zadeja employs the *alla marcia* tempo to convey the work's sense of pomp and rhythm.

Dynamics

Dynamics, as a means of expression to emphasise emotions, contrasts, and musical colours, are an important part of the character of Albanian composers' works. The dynamic range in the piano works of Albanian composers often reflects the emotional state or the very character of the piece. The frequent dynamic contrasts change the melodic flow and character, moving from lyrical passages played softly on the piano to dramatic sections with crescendos and strong *fortissimo* passages, often with intense passion. The use of soft passages (*pianissimo*) versus powerful ones (*forte*) can create an emotionally striking effect, commonly found in many works by Albanian composers. Pianists, therefore, must carefully study dynamic contrasts when performing works by Albanian composers, as they convey the composer's intended message and artistic expression. Moreover, the dynamic contrast can be observed in the work of composer Çesk Zadeja, particularly in his piano piece *Humoreska*, where the first theme appears with a convincing *sforzato* and immediately changes character, shifting into piano with a lyrical theme shaped as a question-and-answer dialogue (Fig.3) (Berisha, n.d.).

HUMORESKA (nga baleti "DELINA")

All^o (quasi in uno) C Zadeja

The musical score is written on four systems of grand staves. The first system includes the tempo marking 'All^o (quasi in uno)' and the composer's name 'C Zadeja'. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'f' (forte). The notation is in a handwritten style, typical of early 20th-century musical manuscripts.

Fig.3

Articulation

Articulation markings, including legato, staccato, accent, and tenuto, are essential for shaping the phrasing and expression of melodies. In Albanian piano compositions, such as Çesk Zadeja's Toccata or Ramadan Sokoli's Vallja e Lodrës, articulation is used to mirror the rhythmic vitality of traditional dances and to highlight expressive contrasts. Proper attention to articulation allows the performer to convey the subtleties of phrasing, emphasize characteristic motifs, and maintain clarity in complex passages. Through careful execution of articulation markings, the fusion of classical techniques with Albanian folk elements becomes evident, revealing both technical mastery and cultural expression.

Music Language

Genre

Albanian composers are predominantly inspired by European classical compositions. Consequently, they have composed a wide variety of musical pieces, including sonatas, études, and concertos. However, the majority of their compositions were of a shorter nature, often referred to as "miniatures," which typically exhibited a simplified form and were frequently distinguished by their immediate expressiveness, which was influenced by folk songs. These miniatures are known to reflect a variety of themes, including emotions, landscapes, and images depicting Albanian life. A list of the titles of these miniatures would include, but is not limited to, the following: Dance, Scherzo, Humoresque, Impressions, Toccata, Nocturne, and so forth. In addition to the aforementioned subjects, there are also miniatures dedicated to national landscapes or characters, including Kosovar Dance, Impressions of Dardania, The Dance of the Toy, The Dance of the Fairies, and so forth. It is evident that composers have demonstrated a high level of expertise in integrating elements of Albanian music with the genre of the piece. For instance, in Toccata, the composer Zadeja has skilfully integrated the spirit of national music with rhythmic proficiency and dynamic movements (Fig. 1). The Toccata form exerts a significant influence on Albanian piano music, frequently encapsulating the rhythmic dances of Albania (Sokoli, 2014).

"ТОККАТА," Ç.Zadeja

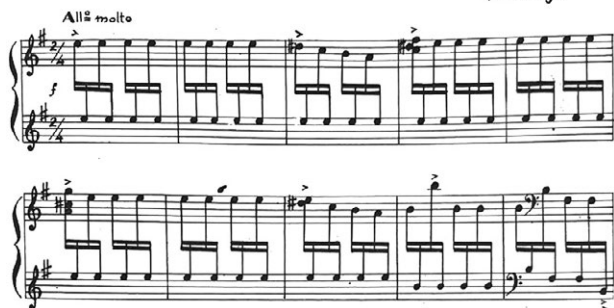


Fig.1

Rhythm and Meter

Rhythm constitutes a pivotal element in the construction and harmonisation of a piano piece; it functions to organise rhythm, tempo, and metre within a temporal framework. Albanian composers, whilst utilising international musical tempos and meters in their works, have frequently employed irregular rhythmic forms such as 5/8, 7/8, 9/8, etc., reflecting the pulse of traditional Albanian music. In his composition entitled *Vallja e Lodrës* (The Dance of the Toy), Ramadan Sokoli employs a combination of rhythms 7+5/8 (Fig. 2), which are characteristic of Albanian traditional music. This combination serves to emulate the sound of the *daulla*, a traditional percussion instrument.

Vallja e lodrës



Fig.2

Melody

Melody in Albanian piano works is often rich with simple, clear passages rooted in folk sensibilities. Rhythmic works reflecting Albanian dances present a developed and challenging technique for the pianist. In many works, the melodies are quotations from traditional songs, using intervals and melodic movements that display typical characteristics of folk music.

Harmony

In piano works, harmony is also a crucial element, often reflecting a blend of influences from International classical tradition and more modern forms, infused with elements from Albanian folklore. The harmony is frequently rich with simple chords, augmented seconds, and diminished intervals, creating a strong, dense sense of warmth and tragedy. Albanian composers often use chromaticism and dissonance, blending fast and slow movements that reflect variations of a theme or motif, creating internal development and building dramatic tension, thus conveying powerful emotions to the listener.

MUSIC TERMINOLOGY AND MUSIC LANGUAGE IN THE PIANO WORKS OF ALBANIAN COMPOSERS: ÇESK ZADEJA, RAMADAN SOKOLI, RAUF DHOMI

Çesk Zadeja is widely regarded as a seminal figure in the realm of Albanian music, distinguished by his remarkable capacity to amalgamate traditional Albanian folk music with elements of international classical music. His compositions demonstrated a sophisticated musical vocabulary, reflecting his profound engagement with cultural heritage, incorporating traditional instruments such as the çiftelia and lahuta, as well as incorporating melodic and rhythmic patterns firmly embedded in the folk tradition. Despite the absence of direct folk motives in his oeuvre, there are discernible elements and structures of folk music, including intonations, figures, and prefigures. In works such as *Valle* (Dance), *Vallja e Xhuxhave* (Dance of the Dwarfs), and *Toccata*, he employs rhythms in 5/8 and 7/8 time, which are characteristic of folk dances. In the composition entitled 'Variations based on folk themes', the composer employs the motif from the old Shkodra folk song 'Kenkan

mbushur malet me borë' which was originally used as an epic leitmotif in the film *Skanderbeg* (film music composed by Ç.Zadeja and Russian composer G.Sviridov-V.Tole, 2022). He uses this motif as a thematic basis and develops it through five variations by utilising advanced compositional techniques (Sokoli, 2014).

Ramadan Sokoli is a well-known Albanian composer. Sokoli significantly influenced the development of Albanian classical music by creating a distinct style that incorporates elements of folk and traditional music into his works. His pieces are primarily in the traditional European style as standard forms (sonata, variacione, rondo, scherzo etc.) with a tonal system (major-minor) and standard Italian terminology as (staccato, legato, crescendo) but are infused with elements and motifs from traditional music, including fast and dynamic rhythms that create powerful energy, harmonies rich in dissonance that create tension and contrasts, and dynamic contrasts that express emotional states, including fast and dynamic rhythms that create powerful energy, harmonies rich in dissonance that create tension and contrasts, and dynamic contrasts that express emotional states. His works are often written in rhythms of 5/8, 7/8, and 9/8, reflecting the rhythms of Albanian dances, though he also uses compound rhythms like 3+5/8 or 7+5/8. In *Vallja e Lodrës (Dance of the Toy)*, Sokoli uses these rhythms to create a lively and dynamic atmosphere, mirroring the movements of traditional Albanian dance, which are often complex, fast, and require technical skill from the pianist (Kraja, n.d.).

Rauf Dhomi is a renowned Albanian composer who lives and works in Kosovo. Dhomi's compositions follow traditional styles and forms with varying technical and interpretive demands. His opus includes 70 piano works that encompass various forms, such as sonatas, scherzos, variations, and passacaglias, which have their characteristics while remaining within the standard forms of composition, differing in artistic musical expression. Dhomi's works also feature elements of traditional Albanian music, such as modal tonalities, compound rhythms like 7/8, 9/8, and 12/8, and melodic figures that mimic folk instruments like the *sharkia*, *lahuta*, and *gërneta*. His originality lies in the fact that while his works include elements of traditional music, they do

not directly borrow motives or melodies from folk songs, but instead, they resonate with a distinctly Albanian sound (Jakupi, 2021).

CONCLUSION

Music terminology and music language are a pivotal component in the articulation of intentions and sentiments inherent within the works of composers. A similar phenomenon pertains to Albanian composers, who utilise music terminology to establish a connection between Western classical concepts and Albanian musical traditions. This approach opens up novel avenues for artistic expression, thereby ensuring that their contribution is comprehended within a global framework.

Albanian composers can express their musical ideas within the classical tradition while remaining faithful to their cultural heritage, thanks to the diverse range of terms with which they are endowed. These terms range from rhythm and dynamics to harmony and melody (Kole, n.d.).

In the evolution of Albanian music, composers such as Çesk Zadeja, Ramadan Sokoli, and Rauf Dhomi have made significant contributions, establishing a distinctive synthesis between the Albanian musical tradition and the innovative techniques prevalent in international music.

Furthermore, the pianistic output of these composers has undergone significant development in the field of terminology, with the emergence of new terms expressing heroism, epic themes, and emotions reflecting elements of Albanian music. In conclusion, it has been established that the terminology and music language employed by Albanian composers is abundant and diverse, incorporating elements of Albanian music such as rhythms in 5/8, 7/8, and 9/8, as well as compound rhythms like 7+5/8. Melodically, frequent dynamic shifts from piano (soft) to forte (loud) and fortissimo convey emotional states and grandeur. In terms of harmony, there is frequent use of chromatics, augmented seconds, and elements that imitate folk instruments. These include the sharkia (a traditional Albanian instrument), drums, and others.

REFERENCES

Books:

- BERISHA, B, *Fjalor enciklopedik muzikor (Encyclopedic Musical Dictionary),*”
Koha”-2014
- TOLE, V., POLENA, I., *Fjalor i muzikës klasike dhe popullore(Dictionary of classical and folk music),* Albanian Academy of Science, 2015.
- KRAJA, N., *Histori e muzikës shqiptare(History of Albanian music),*
Morava-2022
- KRAJA, N., *Muzika instrumentale shqiptare(Albanian instrumental music),*
Morava-2005
- KOLE, K., *Simfonizmi në muzikën e Çesk Zadesë (Symphonism in the music of Çesk Zadeja* Albanian Academy of Science,2004
- SOKOLI, R., *Figura e Skënderbeut në Muzikë(The Figure of Skanderbeg in Music).* “8 Nëntori”-1978
- TOLE, V., *Çeska Zadeja-Jeta dhe vepra(Life and work)*-2022.

Internet-based sources:

- Bizhga, D. The Influence of Folklore on the Cultivated Albanian Music of the XX Century (ISSN 2414-8385 (Online).
- Jakupi, S., Piano works by composer Rauf Dhomi (Analysis for interpretation).
- Kapxhiu, A., Albanian music developments and its folkloric elements – Anglisticum Journal (IJLLIS), Volume: 10 | Issue: 6 |.

ALBANIAN WOMEN PIANISTS IN ALBANIA AND KOSOVO: PIANISTIC FEMININITY BETWEEN AESTHETICS, HISTORY, AND INSTITUTIONS

SYZANA JAKUPI (KOSOVO)¹

ЖЕНИ ПИАНИСТИ В АЛБАНИЯ И КОСОВО: ИСТОРИЯ, ЕСТЕТИКА И ИНСТИТУЦИИ

СЮЗАНА ЯКУПИ (КОСОВО)²

Abstract: This paper examines “pianistic femininity” as an aesthetic category historically produced and practically negotiated by women performers, focusing on two parallel but distinct trajectories: Albania and Kosovo. Grounded in feminist aesthetics (Korsmeyer), Nochlin’s theses on structural barriers, and historiographical as well as memoir sources, the study traces the liturgical and folkloric foundations of Albanian art music, the post–World War II institutionalization of music education, and the shaping of the pianist’s role as both soloist and collaborator. In Albania, the consolidation of conservatories and concert

¹ Syzana Jakupi is a PhD student at the New Bulgarian University, doctoral program “Music” with scientific supervisor Assoc. Prof. Dr. Rositsa Becheva, e-mail: suzana.jakupi@unhz.eu

² Сюзана Якупи е докторант в Нов български университет, докторска програма „Музика“, с научен ръководител доц. д-р Росица Бечева, e-mail: suzana.jakupi@unhz.eu

life fostered the emergence of figures such as Ida Melgushi and Marita Vuksani, who exemplify the transition from the gendered “domestic piano” to professional artistry. In Kosovo, by contrast, institutional delays, political pressures during the Yugoslav era and the 1990s, and forms of cultural resistance (e.g., the Women’s Mandolin Orchestra in Peja, 1952; the Girls’ Choir in Peja, 1994) marked the path toward the establishment of local music faculties (University of Prishtina, 1975). Case studies including Hadije Gjinali, Besa Zajmi, Ildiko Juniku, Valbona Pula-Petrovci, Lejla Haxhiu-Pula, and Teuta Pllana highlight similar processes of professionalization. The comparative analysis shows that, although institutional pathways diverged, the aesthetic logic of pianistic femininity as a discursive construct continually reshaped through performance remains homologous.

Keywords: pianistic femininity; feminist aesthetics; Albanian women pianists; music history; music education; Kosovo; Albania.

Резюме: Настоящата статия разглежда „пианистичната женскост“ като естетическа категория, исторически създадена и практически утвърдена от жени изпълнителки, като се фокусира върху две паралелни, но различни траектории: Албания и Косово. Основавайки се на феминистката естетика (Корсмейър), тезата на Нохлин за структурните бариери, както и на историографски и мемоарни източници, изследването проследява литургичните и фолклорните основи на албанската класическа музика, институционализирането на музикалното образование след Втората световна война и формирането на ролята на пианиста както като солист, така и като сътрудник. В Албания консолидирането на консерваториите и концертния живот спомогна за появата на фигури като Ида Мелгуши и Марита Вуксани, които илюстрират прехода от „домашното пиано“, асоциирано с жената, към професионалното изкуство. В Косово, напротив, институционални закъснения, политически натиск по време на югославската

епоха и през 90-те години, както и форми на културно съпротивително движение (например Женският мандолинен оркестър в Пея, 1952 г.; Детският хор в Пея, 1994 г.) маркират пътя към създаването на местни музикални факултети (Университет в Прищина, 1975 г.). Казуси, включващи Хадие Гинали, Беса Займи, Илдико Юнику, Валбона Пула-Петровци, Лейла Хакшиу-Пула и Теута Плана, подчертават сходни процеси на професионализация. Сравнителният анализ показва, че макар институционалните пътища да се разминават, естетическата логика на пианистичната женственост като дискурсивен конструкт, непрекъснато преобразуван чрез изпълненията, остава хомологична.

Ключови думи: пианистична женственост, феминистка естетика, албански пианистки, история на музиката, музикално образование, Косово, Албания

INTRODUCTION

The etymology of *mousikē* (μουσική), “the art of the Muses”, provides music with an early mythical horizon in which femininity is divinized as inspiration, memory, and the articulation of voice and movement (Encyclopaedia Britannica, 2025). From the outset, then, the very term “music” is bound to the feminine, with the Muses embodying the artistic principle itself. Yet, in the real histories of women performers, their bodies, biographies, and work have often been mediated, marginalized, or displaced in favor of male names and narratives (Korsmeyer, 2008; Nochlin, 1988).

This paper approaches “pianistic femininity” not as a biological essence but as an aesthetic and cultural category produced through criticism, pedagogical manuals, institutions, and stage practices and as such, one that can be redefined through the performances of pianists themselves. In this sense, performative evaluation and social expectations are examined as mechanisms by which “femininity” is aestheticized, normalized, and potentially rewritten.

Our approach interweaves: (a) a theoretical framework on femininity as an aesthetic metalanguage; (b) a historical trajectory concerning Albania; (c) a historical trajectory concerning Kosovo, with attention to political and institutional specificities; (d) representative case studies; and (e) a comparative analysis of Albania and Kosovo. Methodologically, the study draws on theoretical literature, musicological and historiographical scholarship, archival and memoir sources, as well as oral testimonies and interviews. The contribution is twofold: conceptual (clarifying “pianistic femininity” as a non-essentialist aesthetic category) and empirical (bringing Albanian and Kosovar cases as evidence of the practical rewriting of this category).

THEORETICAL FRAMEWORK: FEMININITY AS A NEGOTIATED AESTHETIC CATEGORY

Feminist aesthetics has shown that supposedly “neutral” terms of aesthetic discourse—beauty, taste, sublimity, delicacy/strength—often conceal gendered codes that regulate expectations concerning the female performer’s body, gesture, and timbre (Korsmeyer, 2008). The relevant question is not whether women “play differently,” but rather how the labels “feminine/masculine” are produced within performative evaluation and how these labels become regimes of expectation (Lim, 2012). In the nineteenth and twentieth centuries, piano manuals and the norms of the “domestic piano” for the bourgeois woman created a gendered practice: the economy of gesture, the “soft tone,” and a repertoire deemed “appropriate” (Vorachek, 2010). Yet in practice—particularly when women pianists engaged with the so-called “heavy” repertoire—this discursive code was unsettled (Ellis, 1997; Lim, 2012). Nochlin’s (1988) thesis that the “absence of great women artists” stems from institutional barriers rather than talent remains crucial for understanding the musical field as an economy of power no less than of aesthetics.

In this light, “pianistic femininity” is read as a discursive and practical construct, reproduced and renegotiated through criticism, pedagogy, institutions, and performance itself. This conceptualization makes possible not only the deconstruction of normative codes, but also their rewriting through the very act of performance.

FOUNDATIONS IN ALBANIA: LITURGY, FOLKLORE, INSTITUTION

Albanian art music took shape at the crossroads of Byzantine and Gregorian traditions, which provided the “first school” of reading, polyphony, and ensemble discipline (Tole, n.d.). Two popular and aesthetic pillars—southern iso-polyphony (UNESCO, 2003) and the northern epic monody—shaped a taste for texture and narrativity (Tole, n.d.). During the National Renaissance, choral practices and folkloric arrangements were institutionalized as civic repertoire, while the piano gained a formative and accompanying role in urban settings. After World War II, the Jordan Misja Lyceum (1946–47) and the Tirana Conservatory (1962, later the Academy/University of Arts) standardized piano curricula; a nationwide network of art schools in various cities created a steady generation of performers and female pedagogues (Koliqi, 2004; University of Arts, 2008). The contribution of women educators (1900–1950) in vocal pedagogy and ensemble work is well documented (Lici, 2024), directly influencing the rise of piano accompaniment. Within this ecosystem, figures such as Jorgjie Truja and Marije Kraja—though primarily vocalists—set high standards in the piano–voice partnership and increased the demand for women pianists as collaborators, shaping both programming and pedagogical ethics (Lici, 2024). Building on this foundation, Ida Melgushi as a pioneering teacher in Shkodër and Marita Vuksani as pedagogue and community figure at “Prenkë Jakova” embodied the civic, ethical, and formative dimension of the Albanian pianist (Kujtoal, 2024; RTSH Shkodra, 2025; Shkodra Zone, 2025). This “institutional verticality” created a clear pipeline from specialized secondary schools to the university and, ultimately, to the concert stage.

DEVELOPMENT IN KOSOVO: POLITICAL PRESSURES, CULTURAL RESISTANCE, INSTITUTIONAL GROWTH

The Kosovar trajectory was historically delayed and heavily burdened by politics: the partitions under two world wars and subsequent incorporation into the Yugoslav federation, dominated by Slavic

cultural hegemony, placed Kosovo in a peripheral position (Pulaha, 1984; Elsie, 2010). Nevertheless, after 1945 the first music schools were established—“Lorenc Antoni” in Prizren (1947) and “Prenk Jakova” in Prishtina (1949)—which laid the foundations of professional training, often staffed by teachers from Yugoslav centers or Central Europe. Thus, pianistic professionalization in Kosovo began as an “imported model” before gradually becoming a local tradition. A landmark moment of emancipation was the Women’s Mandolin Orchestra in Peja (1952), conducted by the Czech musician Franjo Vacculny, where women publicly performed from written scores—challenging both the oral musical culture and prevailing conservative mentalities, with direct impact on professional education (Jakupi, 2015). The founding of the Faculty of Arts at the University of Prishtina in 1975, despite chronic shortages, became the core of local qualification. The 1990s—after the revocation of autonomy in 1989—were marked by institutional closures and the emergence of parallel Albanian education; within this context, the City Girls’ Choir in Peja (1994), directed by pianist and pedagogue Syzana Jakupi, stood as an act of cultural resistance and aesthetic formation under repression, supported by the “Association of Cultural Activists.” In this sense, pianistic femininity in Kosovo also emerged as a language of public emancipation under constraint.

The earliest piano teachers in Kosovo—often with limited access to specialized qualifications—formed the basis of the local pianistic tradition: Hadije Gjinali (the pioneer from Prizren), Besa Zajmi, Ildiko Juniku, Nexhibe Bukoshi-Elezi, Myrvete Shehu, Pasionaria Nimani, and Letafete Ballata. A key “hybrid” profile is Meri Kavkaleska-Stoilkova, who played a crucial role in founding the piano section of the Prishtina Academy/Faculty of Arts (1974/1975), despite her mixed non-Albanian background, as she herself noted. With the establishment of local departments and the return of graduates from Belgrade, Zagreb, and Skopje, a distinct Kosovar pianistic school gradually emerged. This post-1975 growth transformed the piano department into a self-reproducing hub of professional expertise.

Three names mark the culmination of local formation:

- Valbona Pula-Petrovci – the first Kosovar pianist to graduate (1980), with a concert career across the federation and a strong pedagogical and organizational role during the difficult years, including the founding of the “Amadeus” school and academic appointments at the University of Prishtina.
- Lejla Haxhiu-Pula – the first Albanian woman in Kosovo to obtain a master’s degree in piano (1986), with a wide-ranging career as soloist and chamber musician, founder of initiatives such as Chopin PianoFEST Prishtina (2010), and systematic cultivation of new generations (≈60 diploma completions).
- Teuta Pllana – pianist and pedagogue trained at the University of Prishtina with further specializations abroad; active as a soloist and collaborator in former Yugoslavia and Europe, later engaged in academic work in the United States.

These biographical trajectories demonstrate the logic of transition: from the absence of institutional frameworks to the establishment of active departments and schools; from oral culture and the gendered “domestic piano” to the professional profile of the pianist as soloist, accompanist, pedagogue, and community actor. Synthesizing these developments, the post-1970s generation established stage and academic standards that redefine “femininity” as a category of competence rather than softness.

SELECTED CASE STUDIES

Albania

- Ida Melgushi (1909–1986) – Piano teacher in Shkodër; despite repression after 1945, her home became a center of artistic training. Her students included leading composers and pianists (Kujto.al, 2024; Radovani, 2024). The Melgushi case illustrates the role of the “home-studio” as both a site of training and cultural resistance.
- Marita Vuksani – Pedagogue at “Prenkë Jakova” (Shkodër), a community figure and organizer; model of the pianist-mentor who connects the classroom to the stage (RTSH Shkodra, 2025;

Shkodra Zone, 2025). Vuksani exemplifies the classroom–stage continuum as a politics of care for the community.

Kosovo

- Hadije Gjinali (1934–2022) – Pioneer of piano teaching, active in Prishtina and Prizren; a bridge across generations and pedagogical languages. Her work transformed structural absences into local pedagogical capital.
- Besa Zajmi (1941–1995) – Piano teacher whose long-term mentoring shaped many students (including Kosovo’s first female piano graduate, Valbona Pula-Petrovci). Her role highlights the weight of sustained mentorship.
- Ildiko Juniku (1942–2018) – Devoted pedagogue in Prishtina, who also led the RTP Children’s Choir before later activity in Senta; an example of professional mobility and multi-ethnicity within the faculty. The Juniku case shows inter-ethnic collaboration as a pedagogical asset.

Valbona Pula-Petrovci / Lejla Haxhiu-Pula / Teuta Pllana – Three pillars of the post-1970s/1980s interpretive and pedagogical profile: soloistic activity, collaborations with local and regional orchestras, academic engagement, and organization of festivals and competitions. This trio signals the institutionalization of “femininity-as-expertise” as a professional standard.

COMPARATIVE ANALYSIS: ALBANIA AND KOSOVO

Table 1. Institutional ecology and key indicators

Dimen- sioni	Albania	Kosovo
Institu- tionaliza- tion	Early (1946–1962); stable verticality (lyceum–conservatory–academy)	Delayed; Faculty of Arts–University of Prishtina (1975); disruption 1989–1999; parallel education

Dimen- sioni	Albania	Kosovo
Support networks	City-based art schools; choral-symphonic programming	RTP/Philharmonic; local festivals; civic networks of resistance
Teaching models	Piano as accompanist/soloist; strong departmental work ethic	Hybridization of imported and local models; mentorship under conditions of scarcity
Role of women	Key pedagogues/accompanists; clear pipeline of talent formation	Pioneers/mentors in consolidation; leading figures after the 1970s

Institutional Ecology

In Albania, a denser and earlier network was consolidated after 1945 (Jordan Misja Lyceum, Conservatory/ILA/University of Arts, alongside a system of municipal art schools). This verticality produced a relatively stable pipeline from specialized secondary education to the university and academy level, thereby facilitating the “normalization” of the pianist’s role on the stage. In Kosovo, by contrast, institutional delay and cultural heteronomy under Yugoslavia meant that the founding of music schools (1947/1949) and the Faculty of Arts in Prishtina (1975) unfolded under conditions of dependency, repression, and discontinuity (especially 1989–1999, with the parallel Albanian education system). Yet after 1975, a local piano department began to develop a self-reproductive potential. Cultural resistance, particularly during the 1990s, was later transformed into formative capital in the post-war period.

Femininity as Aesthetic and Practical Code

In Albania, the discourse of “delicacy/strength” was refracted within piano–voice practice and the repertoire of conservatory departments. Women pianists, as accompanists, enhanced timbral and

structural competence, projecting interpretive “strength” beyond gender clichés. The repertoire of arrangements and vocal collaborations reinforced the structural “musculature” of interpretation. In Kosovo, pianistic femininity was negotiated under pressure: from oral tradition to score-based practice, from material scarcity to the capitalization of networks (festivals, Radio Television of Prishtina/Philharmonic, competitions). Cultural resistance—Peja 1952, Peja 1994—turned femininity into a language of public emancipation. This generated a performative aesthetics of resilience.

The Pianist’s Profile: Soloist, Collaborator, Pedagogue, Organizer

In both contexts, women pianists shifted pianistic femininity beyond the framework of the “domestic piano” toward professionalism: concerts, chamber music, festivals, and competitions. In the classroom, they produced human capital (new generations of pianists) and institutional infrastructure (schools, associations, festivals). The figure of the pianist thus embodied a synthesis of performance and community care.

Repertoire and Local Aesthetic “Translation”

Albania relied strongly on choral traditions and folkloric arrangements; Kosovo drew more heavily on radio/television networks, festivals, and a hybrid European–local repertoire. In both cases, local sensibilities—southern iso-polyphony, northern epic narration—were translated into timbre, pedaling, and pianistic phrasing (Tole, n.d.). These local “tastes” regulated parameters of sound production at the level of phrasing and articulation.

Mobility and Multi-ethnicity

Kosovar departments benefitted from the mobility of professors (Hungarian, Macedonian, Russian), which contributed to the formation of a local school. Albania, by contrast, developed through vertical continuity, compensating for the lack of external horizontal exchanges. These represent two different pathways toward the same outcome: the normalization of the woman pianist’s presence and artistic authority.

Synthetic Thesis: Despite divergences in infrastructure and politics, pianistic femininity as an aesthetic construct was continually rewritten in both ecosystems by performers who combined the roles of soloist, accompanist, pedagogue, and organizer. In this way, the piano itself became a language of emancipation. Homology does not imply identity, but rather a convergence of aesthetic logics under divergent historical conditions.

Discussion: From Aesthetic Category to Politics of Memory

The Korsmeyer/Nochlin framework allows us to shift attention away from the question of whether women “play differently” to the regimes of expectation that accompany their performances. In the Albanian and Kosovar contexts, this appears as a negotiation between discourse (delicacy/strength) and the real demands of repertoire and collaboration. The outcome is that pianistic femininity should not be understood as a “soft tone” but as a structuring competence—control of density, phrasing, timbre. This perspective displaces essentialist readings and redirects attention toward the historical conditions of aesthetic production.

The ability of women pianists to rewrite femininity depends on infrastructure—departments, repertoire, festivals, media and orchestral networks. Albania provided a more continuous pipeline, while Kosovo, despite disruptions, compensated with acts of resistance (Peja 1952/1994) and a gradual departmental consolidation after 1975. This demonstrates that aesthetics is historically conditioned.

Bibliographies, archives, and memoirs often render women’s traces scarce. Work such as this requires a double effort: (a) archival verification (e.g., pursuing figures like Vinka Agostoni, orchestral and choral lists, festival programs); (b) documentation policies within departments (comprehensive CVs, recordings, repertoire catalogues). Such initiatives not only enhance visibility but also raise critical standards. The establishment of a dedicated digital archive of Albanian women pianists is therefore recommended.

In both Albania and Kosovo, women pianists functioned as mentors who reproduced both aesthetic and ethical capital. This explains why many biographies culminate in community impact—not merely prizes—and why pianistic femininity can be understood as a politics of care for successive generations. This perspective links performance to institutional well-being.

The post-1991/post-1999 contexts have opened new spaces for competition and collaboration (festivals, tours, international projects). In Kosovo, initiatives such as Chopin PianoFEST have amplified the local school; in Albania, the university and its school network have sustained the pipeline. The remaining challenges are comprehensive repertoire cataloguing, professional recordings, and the indexing of pianists' work in international databases. A joint Albania–Kosovo observatory would be a strategic step forward.

CONCLUSIONS

Pianistic femininity in the Albanian cultural space emerges not as an essence but as an aesthetic category produced and redefined by women performers through their acts of performance, collaboration, and pedagogy. Albania offers an earlier and more continuous institutional framework; Kosovo demonstrates elasticity and cultural resilience under pressure, culminating in the creation of departments and the professional profile of the woman pianist.

The selected case studies (Melgushi, Vuksani; Gjinali, Zajmi, Juniku, Pula-Petrovci, Haxhiu-Pula, Pllana, among others) show that pianistic femininity extends from the “domestic piano” to the civic platform of emancipation. Memory politics—through archives, catalogues, and recordings—are essential to render this tradition transmissible to scholars and the public alike.

In light of this analysis, three recommendations emerge: (1) continuous archival verification (e.g., clarifying biographical gaps and reconstructing choral-instrumental networks), (2) the creation of a national digital catalogue of Albanian women pianists with curated

repertoire and recordings, and (3) an expanded comparative study of classroom and concert practices in Albania and Kosovo, with a focus on phrasing, pedaling, and piano-voice collaboration. These initiatives would anchor local analysis more firmly within the international tradition of women-in-music studies (see Citron, 1993; Neuls-Bates, 1996).

REFERENCES

- Albanian folk iso-polyphony: Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. *UNESCO* [online]. [viewed 8 September 2025]. Available from: <https://ich.unesco.org/en/RL/albanian-folk-iso-polyphony-0015>
- BAKU, P., ed., 2011. *Shkolla Normale e Elbasanit*. In: *Enciklopedia universale e ilustruar*. Tirana: Bacchus Publishing House. ISBN 978-99956-81-01-2.
- CITRON, M. J., 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-39-292-6.
- Dioqeza e sapës. Historik i Motrave Stigmatine në Shqipëri (1879–2020)* [online]. [viewed 8 September 2025]. Available from: <https://www.dioqzaesapes.com/historik-i-motrave-stigmatine-ne-shqiperi-1879-2020/>
- ELLIS, K., 1997. Female pianists and their male critics in nineteenth-century Paris. *Journal of the American Musicological Society* [online]. vol. 50(2-3), pp. 353-385 [viewed 8 September 2025]. ISSN 0003-0139. JSTOR. Available from: <http://www.jstor.org/stable/831838>
- ELSIE, R., 2010. *Historical Dictionary of Kosova*. Lanham, MD: Scarecrow Press. ISBN 978-081-085-309-6.
- Fakulteti i Muzikës – Historiku. *Universiteti i Arteve* [online]. [viewed 8 September 2025]. Available from: <http://www.uart.edu.al/index.php?pg=fqeq&id=5&niveli=9>
- JAKUPI, S., 2015. *Arkivi personal*. Peja.
- KOLEVICA, A., 1986. *Muzika shqiptare dhe zhvillimi i saj*. Tirana: Academy of Sciences of Albania.
- KOLIQI, H., 2004. *Historia e arsimit dhe e mendimit pedagogjik shqiptar*. Tirana: Çabej.
- LICI, E., 2024. Women's contributions to music education and artistic life in Albania (1900–1950). *Rast Musicology Journal* [online]. vol. 12(4), pp. 445-462 [viewed 8 September 2025]. ISSN 2147-7361. Available from: <https://doi.org/10.12975/rastmd.20241244>

- LIM, L., 2012. The female body and reviews of women pianists in 1950s London. *Women: A Cultural Review* [online]. vol. 23(2), pp. 163-181 [viewed 8 September 2025]. ISSN 0957-4042. Available from: <https://doi.org/10.1080/09574042.2012.677235>
- Muse (Greek mythology). *Encyclopaedia Britannica* [online]. [viewed 8 September 2025]. Available from: <https://www.britannica.com/topic/Muse-Greek-mythology>
- Music-etymology, origin & meaning. *Online Etymology Dictionary* [online]. [viewed 7 September 2025]. Available from: <https://www.etymonline.com/word/music>
- NEULS-BATES, C., ed., 1996. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 978-1555532406.
- Një pianiste si Marita Vuksani – Prezantuesja e parë e Festivalit të Fëmijëve në kujtimet e kolegëve, 2025. *RTSH Shkodra* [online]. [viewed 7 September 2025]. Available from: <https://www.rtsh-shkodra.live/nje-pianiste-si-marita-vuksani-prezantuesja-e-pare-e-festivalit-te-femijeve-ne-kujtimet-e-kolegeve/>
- Një pianiste si Marita Vuksani, prej tre vitesh i mungon Shkodrës, 2025. *Shkodra Zone* [online]. [viewed 8 September 2025]. Available from: <https://shkodrazone.com/2025/01/18/nje-pianiste-si-marita-vuksani-prej-tre-vitesh-i-mungon-shkodres/>
- NOCHLIN, L., 1988. Why have there been no great women artists? In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, pp. 145-178. ISBN 978-0064301831.
- PULAHA, S., 1984. *Studime për historinë e Kosovës*. Tirana: Academy of Sciences of Albania.
- TOLE, V., 2007. *Polifonia shqiptare*. Tirana: Toena. ISBN 978-99943-39-53-2.

FROM POETRY TO OPERA: PUSHKIN AND TCHAIKOVSKY'S EUGENE ONEGIN IN A HOLISTIC ACCORDANCE

YING ZHIHAO (CHINA)¹

ОТ ПОЕЗИЯ КЪМ ОПЕРА: „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“ НА ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИ В ХОЛИСТИЧНО СЪЗВУЧИЕ

ДЖЪХАО ИН (КИТАЙ)²

Резюме: Настоящата публикация разглежда операта „Евгений Онегин“ на Чайковски с цел да демонстрира как холистичният подход може да обогати нейното представяне. Това се постига чрез интегриране на драматургичните стратегии на композитора, литературния източник и критическата научна литература в единна интерпретативна рамка. Дискуси-ята се фокусира върху арията на Онегин, в която той отхвър-ля любовта на Татьяна, определението на Белински за Онегин като „неволен егоист“ и произтичащото от това преосмис-ляне на вокалните и драматичните решения на изпълните-ля. Докладът проследява как контекстуалното разбиране на

¹ **Zhihao Ying** is a Phd Student at New Bulgarian University, PhD Programm *Music*. Scientific supervisor: Prof. Dr. Milena Shushulova, vocal supervisor: Dr. Natalia Afeyan, e-mail: enzoyingzh@gmail.com

² **Джъхао Ин** е докторант в Нов български университет, докторска програ-ма „Музика“ с научен ръководител: проф. д-р Милена Шушулова и вока-лен педагог д-р Наталия Афеян, e-mail: enzoyingzh@gmail.com

ролята пряко влияе върху решенията относно тона, артикулацията и фразирането, като по този начин илюстрира практическата необходимост от холистичен подход, при който интерпретацията и техническото изпълнение са неразделни.

Ключови думи: Пушкин, Чайковски, „Евгений Онегин“, ария, повърхностен човек

Abstract: The present article examines Tchaikovsky's Eugene Onegin with a view to demonstrating how a holistic approach can deepen the performance of opera; said approach integrates the composer's dramaturgical strategies, the literary source, and critical scholarship into a unified interpretive framework. The discussion focuses on Onegin's rejection aria, and demonstrates how Belinsky's characterisation of Onegin as an „involuntary egoist“ reshapes the performer's vocal and dramatic choices. By tracking how contextual understanding directly informs decisions of vocal colour, articulation, and phrasing, the article illustrates the practical necessity of a holistic approach in which interpretation and technical execution are inseparable.

Keywords: Pushkin, Tchaikovsky, Eugene Onegin, aria, superfluous man

The name Eugene Onegin illuminated both the Russian literary and operatic world. Pushkin, through Eugene Onegin, with his elevated and natural, poetic yet conversational language, broke away from the overly formal and French-influenced style that had dominated Russian literature of his time, allowing the Russian language, for the first time, to fully express complex emotions and thoughts. Dostoevsky once called Pushkin “the creator of the Russian language,” and Eugene Onegin stands as the finest example of this linguistic revolution. Belinsky called this poetry the “encyclopaedia of Russia”.³ Most importantly,

³ Belinsky, Vissarion, *The Works of Alexander Pushkin*, Eugene Onegin (Chapter Eight)

he suggested it is the national characters that Pushkin unprecedentedly represented. Through the description of different classes, Pushkin managed to underline a shared Russian identity

Tchaikovsky's Eugene Onegin also revolutionised Russian operatic tradition, marking the transformation of Russian opera from national epic to psychological realism and profoundly influencing generations of composers to come. Before Tchaikovsky, Russian composers largely used historical or national subjects, such as Glinka, Mussorgsky, and Borodin. Eugene Onegin, however, shines the light on personal emotions and psychological depiction, centring on the characters' inner transformations rather than grand historical events.

Tchaikovsky embraced this intimate subject with enthusiasm, though not without awareness of its challenge. He described the work as "lyrical scenes in three acts", to concentrate on musical expression rather than the grandiose spectacle of works such as Aida. In letters to his patron Nadezhda von Meck, Tchaikovsky acknowledged the opera's potentially "simple" visual effects, but remained committed to its lyrical approach, prioritising emotional depth.

Tchaikovsky's pressure can be understood. The adaptation from literature to opera always attracts criticism. Inevitably, it was once a fashion among writers to discuss about whether Tchaikovsky had preserved the essence of Pushkin's text, or to display condescension towards opera in front of this literary masterpiece.

Facing the adaptation, the primary obstacle is the "narrator". And it is arguably the element most appreciated by literary critics, much more than the storyline itself. Pushkin's narrator uses "non-narrative discourse", like digressions, background explanations, and personal judgments, to shape the story, analyse characters, and guide the reader's feelings. This voice is a deliberate artistic tool used to control the entire narrative structure.⁴ This narrator manifests himself in the story as a distinct character within the narrative, his tone is fluid, shifting among empathy, wit, irony, and sarcasm. Stripping away this authorial voice risks leaving the narrative without its soul.

⁴ Zhen Peng, *The Narrator Figure in Eugene Onegin* from Foreign Literature Quarterly, School of Foreign Languages, Peking University

Taruskin's famous plot abbreviation captures how bare the narrative becomes without this voice "a dreamy country girl falls in love with a young fop from the big city; she impulsively pours out her feelings to him in a letter; she is rebuffed and humiliated; five years later the two encounter each other again and fop is smitten; by now, country girl has become a society matron who will not abandon her husband for her old flame. There is also a subplot involving fop's friend, a provincial poetaster, and the country girl's vacuous sister, over whom the two young men duel needlessly, and the friend is meaninglessly slain."⁵

But fortunately, Tchaikovsky provided the story with another perspective with his music. The voice and the orchestra engage in a constant dialogue. This is profoundly evident in Tatyana's Letter Scene. The orchestra does not merely accompany the singers; it possesses its own character and delivers psychological attitudes. Another example lies in Lensky's two contrasting moments. The one in the first act where he expresses his *chaleurex* love for Olga and vows to marry her, the orchestra is buoyant, the music is sincere but faintly unstable. When combined with his tragic moment in the second act it is retrospectively revealing. As Taruskin declared that in this opera, the music is the narrator.⁶

Besides, Tchaikovsky also exploited the inherent irony of the two "falling in love" and two "rejections". Tchaikovsky used the reoccurrence to highlight the irony of Onegin's later falling in love. He gave Onegin's a melody originally belonging to Tatyana in the letter scene where she expresses the her longing for Onegin's love. And in the third act, it is Onegin who cannot stand the impulse to pursue Tatyana, not to mention in the morally ambiguous situation. The *écossaise* that follows his passionate moment also largely compromises Onegin's sincerity.

Those dramaturgical arrangement can reveal Tchaikovsky's comprehensive and cohesive vision: in Onegin, nothing exists in isola-

⁵ Taruskin, Richard, *On Russian Music*, Chapter 7 *Chaikovsky and the Literary Folk: A Study in Misplaced Derision* ISBN: 9780520249790, University of California

⁶ "Thank you very much, but that formulation shows magnificent incomprehension of what the music in an opera does-and particularly in this opera, where the music, quite simply, is the narrator." Taruskin, Richard, *On Russian Music*, Chapter 7 *Chaikovsky and the Literary Folk: A Study in Misplaced Derision*

tion, every element — music, text, and staging — converges to serve the unity of the drama. The opera is characterised by a distinct musical style, marked by the use of harmonies and orchestration that incorporates Russian folk elements, including rural dances and peasant songs. These elements serve to immerse audiences in the social landscape of 18th/19th-century Russia. Even the dances are organically integrated into the narrative, functioning not as decorative interludes but as integral components that propel the dramatic development.⁷

Characters are also connected through tonality to reveal relationships and the sense of unity. Roland John Wiley associates Onegin and his destiny with G major and E minor, which accompany his entrance in Act I, the cotillion that anticipates his conflict with Lensky, and his reappearance in Act III. B-flat major is linked with rejection, Tchaikovsky chooses it for the *écossaise* to enhance the sense of irony that echoes from act I through to the last scene of act III. In contrast, Tatyana's association with D-flat major implies the irreconcilable dissonance of their fates, being a tritone apart from Onegin's G major.

Tchaikovsky's use of motivic recurrence further enhances the opera's coherence. As Taruskin has observed, though Tchaikovsky had expressed several times his dislike toward Wagner's music, he also acknowledged his greatness. And the echoing effect the recurring melodies create, while different from Wagnerian Leitmotif, is merged into the plot. Like the motif of Tatyana which is the opening line of the prelude, and the melody from the letter scene mentioned before. When Tatyana sings "how humbly I listened to your lecture" the orchestra plays Onegin's melody from the rejection scene.

Tchaikovsky's engagement with Pushkin's "Eugene Onegin" has been depicted as a significant turning point, where he found a personal resonance with the characters and their dilemmas, leading him to create an opera that was not just a routine project but a deeply felt expression of his own experiences.⁸ During the composing period, he was undergoing

⁷ Wiley, Roland John. *The Dances in 'Eugene Onegin'* Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research 6, no. 2 (1988): 48–60. <https://doi.org/10.2307/1290736>.

⁸ GASPAROV, BORIS, *Eugene Onegin in the Age of Realism*, in *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*, 58–94.

a deeply turbulent personal life: his student Antonina Milyukova's confession letter, the ensuing hasty marriage, and the psychological torment following its failure. Scholars generally agree that, in shaping the character of Onegin, Tchaikovsky projected his own inner conflicts and self-loathing. In a certain sense, Onegin becomes a mirror of the composer's psychological contradictions.

In his letters to Nadezhda von Meck, he explicitly expressed his admiration for Tatyana, whose aria was in fact the first part of the opera he completed, but he also emphasised the importance of sincerity and truthfulness in composing the music. The contrast in the musical language of the characters underscores their divergent personalities and serves to augment the dramatic tension. For instance, Tatyana's music in the letter scene is characterised by passionate emotion and lyricism, while the dramatic and resolute musical language of the third act reflects her maturity.

However, Tchaikovsky's clear preference for Tatyana does not mean he was incapable of writing convincing music for characters less congenial to his temperament. The claim that his personal bias unbalanced the opera, making Onegin musically inferior is superficial and overlooks the different characterisation Tchaikovsky gave to different characters.

Isaiah Berlin, in his essay *Tchaikovsky, Pushkin and Onegin*, suggests that Tchaikovsky may not be the ideal composer for this poem, arguing that Pushkin's classical elegance and clarity are better suited to Mozart⁹. While Berlin highlights the classical beauty of Pushkin's poetry, he underestimates Tchaikovsky's mastery of the classical style. With Mozart being his favourite composer, he also understood the

⁹ "Tchaikovsky was not the ideal composer for Pushkin's poem. Pushkin's verse is taut, crystalline, of classical simplicity and purity, luminous, direct, passionate, sometimes ironical or gay, at other times sublime and magnificent, always of an indescribable freshness and beauty. It is as untranslatable as Sophocles or Racine. The only modern artist whom he resembles is Mozart; with Mozart and perhaps Goethe he can claim to be the greatest and most universal genius since the Renaissance. Yet Tchaikovsky's setting of Onegin is neither silly nor vulgar, as some ferocious literary critics have maintained." Berlin, Isaiah. "*Tchaikovsky, Pushkin and Onegin*." *The Musical Times* 121, no. 1645 (1980): 163–68. <https://doi.org/10.2307/963421>.

“narrational advantages” music has compared to literature, that is to say the possibility of arranging things simultaneously rather than in a temporal sequence. Although Mozart and Tchaikovsky belong to different centuries and present striking differences in musical language including orchestration, harmony, they both show in their opera the merge of emotion and form and most importantly, remarkable ability of characterisation.¹⁰ Their operas, whether *Don Giovanni* or *Eugene Onegin*, reveal a shared commitment to psychological truth, human empathy, and the organic unity between music and drama. Pushkin’s poetry possesses classical refinement and linguistic beauty, yet it is Tchaikovsky’s ability to blend classical forms with Russian ethnic colours that brings this work to life on the operatic stage.

Onegin, a highly complex character, is not defined as a traditional hero or villain. His narcissism and hypocrisy run throughout the opera. He is a typical “superfluous man”. The figure of the “superfluous man” emerged in nineteenth-century Russian literature as a result of the aristocratic feudal system’s decline. This literary figure, which transcends historical boundaries, symbolises the spiritual crisis experienced by the Russian aristocracy caught between societal change and personal pursuit. The “superfluous man” also mirrors the loneliness and helplessness that people may experience in today’s world. For performers, the ability to capture and convey this emotional resonance is of paramount importance.

Pushkin described *Onegin* as a man already used to the social life of St. Petersburg and tired of the extravagant routines. His habitual attitude toward everything suggests someone who has already seen too much and nothing can surprise him. His western-style education provides him a good cover, yet as Belinsky observed, this adaptability reveals a deeper hollowness.

He never forms genuine connections with those around him; even Lensky, the only one capable of engaging his interest in conversation, remains emotionally distant. From the very beginning, he seems to continue to harm others or create chaos, yet his actions are not driven by

¹⁰ Maes, Francis. 2024. “Tchaikovsky, *Onegin*, and the Art of Characterization” *Arts* 13, no. 3: 82. <https://doi.org/10.3390/arts13030082>

malice. Out of honesty and arrogance, he rejects Tatyana; out of naïveté and competitiveness, he flirts with Olga, though without intending to provoke a duel. While he harbours no intention to kill Lensky, he accepts the challenge due to vanity and a misguided sense of honor. Ultimately, acting on irresistible feelings, he confesses his love to Tatyana, creating the final conflict.

Scholars such as Emily Frey have noted the structural paradox of Onegin: a title character who largely lacks a substantial, proactive existence within his own opera. Her attitude towards Onegin is largely critical. Onegin is portrayed as a “superfluous man”, characterised as a “vibrant nonentity.” The author highlights that Onegin often mimics others rather than possessing a distinct identity, which emphasises his inability to engage in self-reflection or to have an internally consistent self.

But it is a prejudiced opinion. As Philip Ross Bullock from Oxford University said in a lecture, Pushkin’s treatment of the character poses problems for Tchaikovsky: “...Onegin gets a series of letters at the end, but he seems to me at least to be a more tacit character more talked about than talking. We get a number of extended descriptions of his background and upbringing by the narrator, and he is the object of gossip and speculation...”¹¹

Therefore, rather than a compositional failure, Tchaikovsky’s treatment of Onegin can be understood as a highly calculated dramaturgical strategy. He translates Pushkin’s narrative distance into a sonic reality that maintains Onegin as an aloof, lofty figure who is better revealed by contrast with others. This detachment also makes Onegin’s eventual psychological collapse in the final scene so effective.

Consequently, the performer’s challenge lies in making Onegin’s characteristic insincerity, his self-alienation and emotional paralysis audible. To prevent a tedious performance, the singer highlights the

¹¹ Tatyana and Lensky both get substantial instances of lyric expressions that lends themselves well to operatic realisation. Onegin gets a series of letters at the end, but he seems to me at least to be a more tacit character more talked about than talking. We get a number of extended descriptions of his background and upbringing by the narrator, and he is the object of gossip and speculation when he visits Tatyana’s country estate as well as he returns to St. Petersburg high society at the end of the novel”

subtle changes in the psychological state. Tchaikovsky's intention for this opera to be "lyrical scenes" also underlines the need for the interpretation to be psychologically nuanced. Furthermore, the performer navigates the vocal interpretation by anchoring the delivery in the inherent rhythm and prosody of Pushkin's poetic text.

Belinsky points to specific passages in Pushkin's novel to decode this fragmented personality. When Tatyana explores Onegin's library, she confronts the contradictory nature of his identity, questioning whether he is "a sad and dangerous eccentric, a creature of hell or heaven." Furthermore, the narrator observes that Onegin fails to resonate with the common opinions or passions of his peers. He is a patchwork of opposing forces: intellectual ambition stifled by societal superficiality, and personal emotion suppressed by a rigid class convention.

Consequently, Belinsky accurately defines him as an "involuntary egoist" (*Egoist ponevole*). His egoism and apathy are not natural traits, but a necessary defense mechanism. He withdraws into self-interest because the surrounding environment offers no authentic outlet for his intellect or his complex emotional reality. Relying solely on the operatic score and libretto often yields a simplified interpretation of this role. Especially in his aria of rejection, performers tend to portray this scene as a straightforward, arrogant dismissal. Interpreting Onegin as emotional indifference renders it a dramatic dead end.

Viewed through Belinsky's analysis, Onegin's response is far more layered. Onegin, though appearing annoyed by life, harbors complicated passions beneath his detached exterior. He is not merely reprimanding Tatyana. Triggered by her genuine emotion, his lecture functions as a psychological defense mechanism. Thus, it can be understood that his response is intertwined with his self-assurance regarding marital life, a harsh self-criticism of his own exhausted lifestyle, and the weight of his past experiences.

His sharp insight into marital life is, in fact, an introspective confession of his own spiritual paralysis. This aria is fundamentally a moment of involuntary self-exposure, revealing Onegin's damaged self in front of Tatyana and the audience. He is himself also a victim of his social conditioning—a classic "superfluous man."

Tchaikovsky's music actively supports this reading of internal

conflict. The aria is saturated with a romantic expressiveness that would be inexplicable if Onegin were intended as a simple villain in this scene. While the aria features a symmetrical structure and relatively straightforward vocal lines, it contains romantic harmonic colors that reflect the inner world of an experienced, yet disillusioned noble. The composer dedicated significant space to this text for a crucial dramatic purpose.

From the recitative, Onegin displays his hypocrisy. His words seem caring but, in fact, serve to prepare the ground for his rejection. Tchaikovsky's music intensifies this psychological contrast. For instance, the line "don't deny it" is marked *forte* with the vocal line rising into a higher range emphasising his commanding tone, while the sudden shift to *piano* highlights the deliberate softness that matches the pretended compassion that follows. This contrast provides the performer with a strong impulse for a sudden change of vocal colour. Onegin feigns being moved by Tatyana's letter, but it is only a fleeting illusion — just as Pushkin writes, he was touched for "a minute."

Lyricism and legato are the core vocal characteristics of the aria. Tchaikovsky constructs this lyrical contour also through his signature use of the sixth interval, employing it in both ascending and descending forms. These expressive *sixths* inherently dictate a lyrical sense in the vocal delivery.

Another defining characteristic of this piece is Tchaikovsky's typical reluctance to resolve the harmony at the end of phrases. By consistently evading firm closures, the composer generates a forward-moving musical flow. The music refuses to stop. For the performer, this structural unity means the aria cannot be treated as a series of isolated sentences. It requires the singer to sustain the vocal lines across phrases fluently, maintaining the respiratory engagement (*appoggio*) across phrase boundaries.

The aria opens in B-flat major, marked *Andante non troppo*. The arpeggiated strings introduce a flowing line, and triplets in the strings create rhythmic displacement against the voice in duple time, evoking the sense of detachment of the "superfluous man."

The overall movement remains calm, with few intervallic leaps, mirroring a polite and measured speaking manner. However, beneath

this superficial tenderness lies Onegin's complex psychological state. The performer does not hide this internal reality; rather, when navigating these poetic phrases and lyrical music, Onegin's fundamental contempt toward the institution of traditional marriage anchors the delivery. Articulation becomes the primary expressive weapon. The singer alters the vocal colour to place ironic stress on specific words, particularly those relating to constraint and the role of a husband, while simultaneously maintaining a velvet-like classical timbre. The fundamental conflict between Onegin's gentlemanly manner, his feigned kindness, and his resentment of domesticity manifests on stage through the articulatory shifts, rather than through exaggerated dramatic gestures. Considering Onegin's psychological profile, it is plausible that he also takes pleasure in the very act of delivering his speech—an expression of self-assured superiority rather than solely detachment.

The line "I shall seek no other bride than you" epitomises Onegin's hypocrisy, and perhaps also his narcissistic need to keep her admiration alive: he enjoys being adored. The melodic rise on "невесты" creates a perfect push to expose his falsity, calling for a dolce yet pretentious sound.

From bar 13 onward, the music grows sharper, the text shifts toward more bitter, personal territory: "soul," "torment", with changes in rhythm and harmonic colour. If the previous part of the aria was built upon rhetorics softening his rejection, here Onegin's tone acquires a sharper sarcastic edge. Accordingly, a different, incisive articulation is expected: for instance, in "разлюблю тотчас" and "какие розы," calling for a more forward, penetrating timbre that intensifies his arrogance and disdain.

The emotional climax begins at *Più mosso*. Beyond its structural function, this marking embodies psychological realism: the acceleration is driven not by external events but by Onegin's internal escalation. Having spent the preceding passage delivering a self-satisfied lecture on the futility of marriage, he now moves toward a more direct assault on Tatyana's hope. Yet this is not simply an act of cruelty directed outward. The climax is simultaneously a moment of involuntary self-exposure: in pronouncing his incapacity for love, Onegin is also passing judgment on himself. His bitterness, ostensibly aimed at Tatyana's

naivety, is inseparable from his own recognition of spiritual exhaustion. The music's most passionate expansion coincides precisely with this double movement – the voice opens outward toward Tatyana while the psychological content cuts inward against the speaker himself.

The repetition of the lines “Dreams and youth will never return” and “I love you like a brother” mixes Onegin's hypocrisy (sugarcoating his rejection as brother love), his honesty (admitting his incapacity of love), self-criticism (proclaiming himself beyond passion). It is an ironic moment because the music achieves its most passionate expansion when Onegin declares emotional sterility. “нет возврата”, “любовью брата” are the obvious key words accompanied by the high notes.

With the return to tempo I, the music and character both revert to calmness and gentleness. Onegin resumes his habitual self, but without ceasing to give Tatyana condescending moral instruction. Especially the final line “Мечтами, мечтами легкие мечты!” is marked *pianissimo*. Instead of sincerity, it captures rather a self-satisfying moment for his preaching. This *pianissimo* may sound gentle but not unsupported, the singer maintains full body engagement while reducing the airflow to have a *piano* that is concentrated rather than weak, a sound that is soft but not vulnerable.

If compared with Onegin's first entrance, the duel scene with Lensky, and his final confession of love, one encounters distinct emotional landscapes, each marked by its own psychological rhythm and colour. These shifts trace not only the character's moral and emotional change but also reveal his inner logic that guides the performer's interpretive decision. It becomes the performer's responsibility to embody these transformations through every expressive means, so that sound itself grows out of psychological truth rather than from the pursuit of mere vocal perfection. Only by perceiving the character as a complete being, whose mental, emotional, and physical dimensions constantly interact, can the performer recreate Onegin not as a sequence of disjointed scenes, but as an organic whole, in which each musical and dramatic moment naturally arises.

REFERENCES

- BELINSKY, Vissarion, 1957. "Eugene Onegin" by A. S. Pushkin. Moscow: Goslitizdat.
- BERLIN, Isaiah, 1980. Tchaikovsky, Pushkin and Onegin. *The Musical Times* [online]. vol. 121(1645), pp. 163-168 [viewed 28.05.2026]. eISSN 2397-5318. Available from: <https://doi.org/10.2307/963421>.
- FREY, Emily, 2013. Nowhere Man: Evgeny Onegin and the Politics of Reflection in Nineteenth-Century Russia. *19th-Century Music* [online]. vol. 36(3), pp. 209-230 [viewed 28.05.2026]. Available from: <https://doi.org/10.1525/ncm.2013.36.3.209>.
- GASPAROV, Boris, 2005. Eugene Onegin in the Age of Realism. In: *Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture*. Yale University Press, pp. 58-94. ISBN 978-0-300-13316-5.
- MAES, Francis, 2024. Tchaikovsky, Onegin, and the Art of Characterization. *Arts* [online]. vol. 13(3), pp. 1-12 [viewed 28.05.2026]. ISSN 2076-0752. Available from: <https://doi.org/10.3390/arts13030082>
- TARUSKIN, Richard, 2008. Chaikovsky and the Literary Folk: A Study in Misplaced Derision. *On Russian Music*. University of California. ISBN 978-052-0249-79-0.
- WILEY, Roland John, 1988. The Dances in 'Eugene Onegin. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* [online]. vol. 6(2), pp. 48-60 [viewed 28.05.2026]. ISSN 0264-2875. Available from: <https://doi.org/10.2307/1290736>.
- ZHEN, Peng, 2009. *The Narrator Figure in Eugene Onegin*. Foreign Literature Quarterly, School of Foreign Languages, Peking University.

АНАЛИЗ НА ХУМОРИСТИЧНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ОТ КИТАЙСКАТА ОПЕРА В КОМЕДИЙНИЯ ФИЛМ „СЦЕНАТА“

ЯУ ХАОЯНГ¹

ANALYSIS OF THE HUMOROUS ELEMENTS OF CHINESE OPERA IN THE COMEDY FILM “THE SCENE”

YU HAOYANG²

Резюме: Настоящата статия изследва как китайският комедиен филм „Сцената“ създава хумор чрез използването на елементи от китайската опера. Анализира се използването на специфичния стил на пеене, сценичните движения, костюмите и реквизита от китайската опера, както и приносът им за създаването на хумористична атмосфера във филма. Настоящото изследване установява, че чрез комбинацията между преувеличения на музикалните изпълнения и наративния ритъм на филма, „Сцената“ постига органично сливане на традиционната култура и съвременната комедия, обогатявайки художественото ниво на филма и задълбочавайки тематичния израз, предоставяйки важни прозрения за бъдещото развитие на комедийните филми.

¹ Докторант в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Научен ръководител: проф. Явор Конов, д-р, д.н. E-mail: 53770177@qq.com

² PhD student at Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv. Scientific supervisor: Prof. Yavor Konov, PhD, ScD. E-mail: 53770177@qq.com

Ключови думи: „Сцената“, комедиен филм, оперни елементи, хумористичен ефект, културно наследство

Abstract: The article explores the manner in which the Chinese comedy film “The Stage” employs elements of Chinese opera to create humour. The analysis examines the utilisation of the distinct vocal technique, physical gestures, attire and stage accoutrements from Chinese opera, and their contribution to the establishment of a humorous atmosphere in the film. This study posits that the amalgamation of exaggerated musical renditions and the narrative cadence of the film “The Stage” culminates in an organic fusion of traditional culture and modern comedy. This artistic integration serves to enhance the thematic expression of the film, thereby offering significant insights into the future evolution of comedy films.

Keywords: “The Stage”, comedy film, opera elements, humorous effect, cultural heritage

1. ОБЩ ПРЕГЛЕД НА ФИЛМА „СЦЕНАТА“

1.1. Място на „Сцената“ в комедийното кино

Като важно произведение в областта на китайските комедийни филми „Сцената“ спечели широко внимание заради неповторимия художествен израз и умелото представяне на дълбокото културно наследство. Филмът не само получи висока оценка от местната публика, но и демонстрира уникалния чар на китайските комедийни филми на международната кино сцена. Чрез изкусното интегриране на традиционни китайски оперни елементи с модерни изрази, филмът успешно създаде забележителна комедийна атмосфера, позволявайки на хората чрез смеха да усетят очарованието на традиционната китайска култура. Филмът се движи между абсурда и реалността, тържествеността и хумора. Комедийните му ефекти не се основават на прост хумористичен език или ситуационни недоразумения, а се коренят в уникалната изразна форма и културната логика на класическото китайско оперното изку-

ство. Както пише драматургът и теоретик на изкуството Бертолт Брехт, „комедията е преувеличено отражение на реалния живот“ [BRECHT 1989: 42]. Този филм има новаторско значение по отношение на художествената стойност. Той е не само модерна интерпретация на традиционното оперно изкуство, но и активно изследване на творческия път на китайските комедийни филми. Следователно изучаването на „Сцената“ не само помага за задълбоченото разбиране на художествените му постижения, но и предоставя важна отправна точка за това как бъдещите комедийни филми могат по-добре да използват традиционните културни елементи. Филмът „Сцената“ вдъхна нов живот в развитието на комедийните филми с иновативното си използване на китайски оперни елементи. От излизането му насам (премиерата беше на 17 юли 2025 г.) филмът привлече широко внимание, получавайки възторжени отзиви както от публиката, така и от критиците. Те го приветстваха като новаторско произведение не само във връзка с подхода към комедията, но също и в изразяването на културно значение, което го прави задължителен за гледане шедьовър сред съвременните комедийни филми. „Сцената“ възплъщава богата художествена дълбочина. От една страна, филмът предлага задълбочено изследване на традиционната култура. Чрез умелото включване на оперни елементи, той пресъздава на големия екран очарованието на традиционното китайско изкуство, позволявайки на публиката чрез хумора да навлезе в дълбочина в традиционната култура. От друга страна, филмът демонстрира изобретателност в използването на кинематографичен език, като се позовава на художествените концепции на литературните филми, за да създаде комедиен свят с отличителен китайски чар и уникални аудиовизуални образи. Наследявайки филмовата традиция, той също така открива нова възможност за създаване на филми и предоставя ярък пример за проявлението на духа на китайското кино.

1.2. Художествени характеристики на китайската опера

Китайската опера, като важна част от традиционните китайски сценични изкуства, със своята всеобхватност, виртуалност и систематичен характер показва уникален художествен чар. Мей

Ланфан³ много точно обобщава същността на китайската опера: „Класическите мюзикъли са изградени върху пеене и танци. Всички движения и пеене трябва да бъдат координирани с ритъма на сцената, за да формират свои собствени правила“ [MEI LANFANG 1987: 76]. Това твърдение дълбоко разкрива присъщата връзка между всеобхватността и систематичния характер на традиционната китайска опера. *Всеобхватността* се отразява във факта, че тя интегрира множество форми на изкуство като драма, музика, пеене, танц, изобразително изкуство, бойни изкуства и акробатика в една силно координирана система за сценично изпълнение. Тази интеграция не е просто суперпозиция, а *пеене и танцуване като едно цяло*, както подчертава Мей Ланфан, което е изключително рядко срещано в чуждестранното изкуство. *Виртуалността* е важно средство за изразяване в оперното изкуство. Сюжетът се предава чрез движенията и изразенията на тялото на актьорите, без да се разчита на физически реквизит. *Систематичният характер* се отнася до стандартизирания и моделиран дизайн на движенията на тялото и пеенето в китайската опера. Това не само засилва разпознаваемостта на представлението, но и предоставя на публиката чувство за културна идентичност. Тези характеристики като цяло допринасят за уникалния чар на китайската опера, превръщайки се във важен аспект в традиционната китайска култура. Изпълнителските форми на китайската опера включват най-вече пеене, рецитация, актьорско майсторство и акробатика, като всяко едно от тях е пропито с богато културно съдържание и художествена стойност. *Пеенето* е основното средство за изразяване на емоции и разказване на истории в китайската опера. Мелодиите са красиви и ритмични и резонират дълбоко с публиката. *Рецитацията*, често в стихотворна форма, включва както литературни, така и музикални качества, допълвайки пеенето и разгръщайки развитието на сюжета. *Актьорското майсторство* се отнася до изпълняваните движения, включително определените пози, жестове и изразения на

³ Мей Ланфан 梅兰芳 (1894 – 1961) е един от най-изтъкнатите певци в историята на Пекинската опера и е особено известен с изпълнението на женски роли в амплото „дан“.

лицето. Тези движения често са силно изискани и преувеличени, показвайки личностните черти и психологическото състояние на героя. *Акробатиката*, включваща елементи от бойните изкуства и акробатични номера, засилва визуалното въздействие чрез зрелищни динамични сцени, като същевременно допринася за развитието на сюжета и характера на героите. Тези четири изпълнителски форми в китайската опера се допълват взаимно, полагайки солидна основа за използването им във филма „Сцената“.

2. КОНКРЕТНО ИЗПОЛЗВАНЕ НА ЕЛЕМЕНТИ ОТ КИТАЙСКАТА ОПЕРА ВЪВ ФИЛМА „СЦЕНАТА“ И ТЕХНИЯТ ХУМОРИСТИЧЕН ЕФЕКТ

2.1. Използване на певческия стил от китайската опера.

Във филма „Сцената“ певческият стил от китайската опера създава уникален хумористичен ефект, постигайки отлична интеграция със сюжета. Посредством специфични мелодии и текст филмът съчетава чара на традиционната опера с теми от съвременното комедийно киноизкуство. Както казва известният филмов критик Роджър Ебърт: „Комбинацията от музика и драма често води до неочаквани резултати“ [EBERT 1991: 67]. Например във филма маршал Хун погрешно разпознава продавача на питки *бао дзъ* Да Сан Ар като известния актьор Дзин Сяотиен и го принуждава да участва в представлението на пекинската опера „Сбогом, моя наложнице“. Да Сан Ар първоначално е просто аматьор, който обича да слуша опера. След като той се качва на сцената, се сблъсква с редица проблеми. В представлението, което по принцип трябва да се изпълни в стила на Пекинската опера, Да Сан Ар го променя в оперния стил „луо дзъ“, типичен за град Таншан. Текстът „Силата да вдигаш планини и смелостта да завладееш света“ се изпълнява на местния диалект в Таншан, което създава силен контраст с традиционния строг певчески стил на Пекинската опера. Той също така стои в грешни пози на сцената, което прави класическата пиеса доста оживена и забавна. Това несъответствие между текста на песента и реалната ситуация кара публиката да избухне в смях. Междувременно зад

кулисите известният оперен изпълнител Дзин Сяотиен (в изпълнение на актьора Ин Джън) трескаво наблюдава хаотичното пеене на самозванеца на сцената, докато ръководителят на трупата Хоу Ситин (в изпълнение на актьора Чън Пейси) се бори да се справи с абсурдните искания на маршал Хун и търси начини да умилистави паникьосаната оперна трупа. Взаимодействието между тези герои, допълнено от мощните вокали, изпълва сцената с комично настроение. Внезапните мелодични и емоционални изблици в оперните арии на героите наред с напрегнатия конфликт не само облекчават напрежението, но и предизвикват смях у публиката поради разминаването между текста на песента и реалния контекст. Наред с това оперните арии се използват като разказвателно средство във филма, засилвайки хумора чрез резкия контраст между меланхолията на традиционните тонове на китайската опера и комедийния сюжет.

2.2. Използване на движения от китайската опера. Преувеличените и стилизирани движения в оперното изпълнение са отлично представени във филма „Сцената“ и се превръщат във важно хумористично средство. Във филма героите интегрират стила на изпълнение на традиционната опера в съвременните комедийни сцени чрез преувеличен език на тялото и стилизиран дизайн на движенията. Чарли Чаплин отбелязва, че „ядрото на комедията е трагедията“ [CHAPLIN 1964: 103]. Този контраст е особено очевиден в „Сцената“. Например преувеличената интерпретация на владетеля в представлението: Да Сан Ар, бивш продавач в магазин за китайските хлебчета *бао дзъ*, е принуден да играе ролята на владетеля на царство Чу. На сцената той реве и силно размахва копието на владетеля. Движенията му имитират пози от бойните изкуства и изглеждат изключително преувеличени поради аматьорските му изяви. Този преувеличен език на тялото създава рязък контраст с неговата идентичност като човек от ниските прослойки в обществото и предизвиква силен комичен ефект, оставяйки публиката в трепетно очакване как ще се развие ситуацията. Освен това той пее класическите арии на Пекинската опера със силен акцент от околия Лътиен, гр. Таншан, смесвайки стилизирания изискан стил

на пеене на китайската опера със своето фалшиво изпълнение, в резултат на което се получава гротескно изпълнение. Това несъответствие допълнително засилва хумористичното въздействие у публиката. Във филма се прилага комедийната форма фарс, която чрез умело замислено сюжетно решение и преувеличени техники прави филма забавен и допълнително засилва хумористичния ефект. Филмът включва множество сюжети, изпълнени с недоразумения и изненадващи съвпадения.

2.3. Използване на оперни костюми и реквизит. Дрехите са необходимост в ежедневието на хората, така че използването на костюми за създаване на хумор е важен елемент. Руският писател Лев Толстой казва: „Изкуството идва от живота, но е по-високо от живота“ [TOLSTOY 1958: 32]. За да създадат хумористична атмосфера, оперните костюми и реквизитът във филма „Сцената“ са умело използвани. С цел да се подчертаят визуалните комедийни ефекти, героите във филма носят цветни оперни костюми. Например във филма маршал Хун е груб и безразсъден, което е несъвместимо с елегантността и изтънчеността на китайските оперни костюми. Когато облича костюма и имитира действията на оперния герой, неподходящите дрехи и забавните пози образуват рязък контраст с изящното изкуство, представено от костюмите в китайската опера и това кара публиката да се смее. Същевременно оперните реквизити като ветрила и мечове също получават ново значение във филма. По време на изпълнението си в китайската опера продавачът Да Сан Ар, понеже не знае как да борава с меч, извършва преувеличени и комични движения, създавайки контраст с присъщата на меч символика на мощ и справедливост, като това засилва хумористичната атмосфера на филма.

3. ИНТЕГРИРАНЕ НА ОПЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ И ФИЛМОВ ХУМОР

3.1. Взаимодействие на преувеличенията в китайската опера и ритъма на филмовото повествование. Във филма „Сцената“ уметелото интегриране на преувеличения по отношение на китайската опера и ритъма на филмовото повествование е клю-

чов елемент за създаването на хумористична атмосфера. Оперното представление във филма, включващо силно стилизирани и преувеличени движения, придава на филма неповторимо артистично напрежение. Нека вземем за пример редуването на бързо и бавно темпо във филма. Филмът „Сцената“ се основава на известната пекинска опера „Сбогом, моя наложнице“. Представленията в Пекинската опера съдържат фиксиран ритъм, изящни текстове и грациозни движения и изискват от публиката да им се наслаждава бавно. При сцените с оперното представление във филма често кадрите са от средна позиция, за да се постигне фокус върху движенията на актьорите, а между тях са използвани кадри от близък план, за да се уловят емоциите в очите на героите, като съответно темпото във филма се забавя. Например когато наложницата Юй рецитира текста преди самоубийството си, камерата се придвижва бавно, позволявайки на публиката да изпита деликатния характер на оперното изкуство. За сравнение, в конфликтните сцени на филма, например когато войниците на маршал Хун нахлуват зад кулисите, камерата превключва бързо, увеличавайки по този начин напрежението. Тези два ритъма се проявяват последователно, създавайки наративен ефект на напрежение и спокойствие. Когато публиката е потопена в успокояващата атмосфера на китайската опера, внезапното избухване на истински конфликти оказва силно въздействие, което води до комичен ефект и същевременно кара емоциите на публиката да се колебаят. Както отбелязва Станиславски, „Ритъмът е душата на изкуството“ [STANISLAVSKY 1985: 89]. Умелото използване на този ритъм е ключ към хумора във филма.

По време на кулминацията на филма, представляваща „пиеса в пиесата“, се бързо редуват напречни кадри от паниката от силния глас на Да Сан Ар, който пее погрешно на сцената, тревожността на Хоу Ситин зад кулисите и екстатичните аплодисменти на маршал Хун. Всичко това засилва драматичното напрежение, като същевременно позволява на публиката да преживее абсурдността и напрежението на случващото се, което отвсякъде е извън контрол, и това допълнително засилва хумористичната атмосфера.

Резонанс между сюжета и изпълнението. Филмът включва множество сцени, оформени от несъответствия в идентичности-

те, допълнени от оперни преувеличения, създаващи поразително комичен ефект. Продавачът на питки *бао дзъ* Да Сан Ар е насила избутан на сцената, за да играе ролята на Владетеля. Той не разбира нищо от опера, но успява да изпее арията от пекинската опера по начин, който е характерен за подвикващия тон на продавачите на *бао дзъ*. Да Сан Ар възприема позата „протягане на крака“⁴ като размесване на тестото за *бао дзъ*, а разпяването в китайската опера го оприличава на специфичното викане на пазара⁵. Това преувеличено изпълнение създава силен контраст с първоначалната му идентичност като продавач в магазин за хлебчета и същевременно отразява абсурдната ситуация, с която се сблъсква оперната трупa в сюжета, като същевременно развива сюжета, карайки публиката да се смее. Подобен ритъм на камерата: ритъмът на движение на камерата последователно се синхронизира с напрежението на сюжета, допълнително засилвайки хармонията между преувеличеното изпълнение на операта и ритъма на разказа. По време на ранните подготовки на трупата често се използват постоянни панорамни кадри, за да се изобрази ежедневието. Когато обаче режисьорът Сю и неговите войници нахлуват зад кулисите, камерата внезапно се премества от предната част на сцената към входа зад кулисите, прекъсвана от звука на стъпките на войниците, създавайки усещане за изненада. Кулминацията на филма, „piesa в piesata“, използва напречен монтаж, бързо превключвайки между неправилно произнесения текст на паникьосания вокалист от предната част на сцената, тревожността на Хоу Ситин зад кулисите и екстатичните аплодисменти на маршал Хун. Това засилва драматичното напрежение, като същевременно позволява на публиката да преживее абсурдността и напрежението на това „извън контрол“ от множество гледни точки, което допълнително засилва хумористичната атмосфера. Някои герои във филма използват език на тялото и из-

⁴ Позата „протягане на крака“ *я туй* е част от специалните пози и движения в бойните изкуства, прилагани в китайската опера.

⁵ В миналото в Китай занаятчиите, търговците и продавачите на дадена стока са имали определен метод на викане според професията по улиците и пазарите (на китайски език *яо хъ* 吆喝) с характерна интонация и мелодия за привличане на клиенти.

ражения на лицето в оперен стил, за да преувеличат емоционалните си колебания. Това преувеличено изпълнение контрастира рязко с наративния ритъм на филма, създавайки силен комедийен ефект. Освен това променливото темпо във филма също играе важна роля. Когато темпото е по-бързо, забавеният характер на преувеличените оперни изпълнения се подчертава и това създава усещане за времево разместване и допълнително засилва хумористичната атмосфера. Тази техника за контрол над ритъма разчита не само на прецизното използване на езика на камерата от режисьора, но и на дълбокото разбиране на характеристиките на китайската опера. По този начин филмът успешно съчетава преувеличеното изпълнение на традиционната опера с наративния ритъм на съвременните филми и създава уникално зрителско изживяване, което е богато едновременно на културни елементи и фин хумор.

3.2. Комбиниране на елементи от китайската опера в сюжета на филма

Комбинирането на елементи от китайската опера във филма „Сцена“ не само развива сюжета, но и значително подобрява хумора на филма, като елементите от китайската опера заемат ключова част от сюжета. Например продавачът Да Сан Ар случайно е избутан на сцената като известен актьор. С ограничени познания за Пекинската опера той тромаво имитира движения от китайската опера на сцената. Неговото ексцентрично изпълнение създава силен комичен ефект, оставяйки публиката в тревога, като по този начин придвижва сюжета напред. Използването на костюми и реквизит от китайската опера осигурява решаваща подкрепа за сюжета. Във филма продавачът Да Сан Ар, гримиран и облечен в костюм, неочаквано среща истинския известен актьор Дзин Сяотиен. И двамата вярват, че се гледат в огледало и за момент са дезориентирани. Тази сцена допринася за интригата на сюжета. В допълнение наложницата Юй, която е голяма почитателка на оперния певец Дзин Сяотиен, го бърка с продавача Да Сан Ар, облечен в костюма и гримиран като Дзин Сяотиен, и се хвърля в прегръдките му. Това допълнително тласка сюжета напред и допринася за абсурдността и хумора на историята. Тази сложна интеграция на оперни елемен-

ти в сюжета на филма не само обогатява съдържанието, но и осигурява интересни изрази за постигане на хумористични ефекти.

4. ЕФЕКТ ОТ КОМБИНАЦИЯТА ОТ ОПЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ И ХУМОР В ИЗРАЗЯВАНЕТО НА ТЕМАТА НА ФИЛМА

4.1. Задълбочаване на темата чрез хумористични елементи

Хумористичните елементи, създадени посредством китайската опера, играят важна роля в задълбочаването на темата на филма „Сцената“. Хуморът като художествена техника може не само да разсмее публиката, но и да представи дълбоки идеи. Както казва френският мислител Анри Бергсон: „Смехът е най-късото разстояние между хората“ [BERGSON 1985: 15]. В „Сцената“ хумористичната атмосфера, създадена от китайската опера, прави темата на филма да се възприеме по-дълбоко в сърцата на хората. Например маршал Хун нарежда на оперната трупа да промени класическата сцена „Самоубийство в Удзян“ на „Владетелят прекосява реката“ с мотива, че самоубийството на владетеля е носи лоша поличба и дори заплашва трупата с пистолет. Властното поведение на маршал Хун и тромавата имитация на жеста с пръсти „орхидея“⁶ на наложницата Юй образуват рязък контраст, създавайки абсурдна и хумористична атмосфера. Този сюжет разкрива невежеството и потъпкването на изкуството от страна на властимащите, отразява усилване на желанието за власт в човешката природа и презрение към културата и изкуството, подчертава незначителността на артистичното достойнство в очите на властимащите и подтиква публиката да размисли върху такива явления в обществото като „лаиците управляват експертите“. Чрез използването на хумористични елементи филмът успешно съчетава повърхностна история

⁶ Жест с пръсти „орхидея“ лан хуа джъ е едно от най-важните движения на ръцете при женските роли в китайската опера. Използва се за оформяне на характера и емоциите на различни женски персонажи. Майсторът на пекинската опера Мей Ланфан е създал цели 53 различни жеста „орхидея“, значително обогатявайки изразителната сила на изпълнението. В класическите китайски танци този жест често се използва и за изразяване на нежността и чара на жените.

с дълбоки теми, позволявайки на публиката, наслаждавайки се на филма, да се чувства спокойна и щастлива и същевременно да преживява дълбоки философски размисли.

4.2. Уникалният принос на оперните елементи към представянето на темата

Дълбоките културни конотации, съдържащи се в елементите от китайската опера, носят неповторим чар към представянето на темата на филма. Както е казал теоретикът на драмата Аристотел: „Драмата е огледало на живота“ [ARISTOTLE 1982: 23]. Като важна част от традиционната китайска култура, китайската операта има отчетливи национални и естетически характеристики в своята художествена изразна форма. В „Сцената“ изразителните форми на операта – пеене, рецитиране, актьорска игра и акробатика – са умело интегрирани в сюжета на филма, обогатяват художествената му дълбочина и предлагат уникална перспектива върху темата на филма. Например използването на оперни костюми и реквизит, чрез техния цвят и форма, създава визуално въздействие, което е едновременно традиционно и модерно, и допълнително засилва изследването на културното наследство и иновациите във филма. Освен това виртуалният и формулен характер на операта предлага нови възможности за представяне на темите на филма и позволява на публиката да изпита уникалния чар на традиционната китайска естетика между реалното и въображаемото. Този забележителен културен израз не само засилва художествената привлекателност на филма, но и придава дълбочина и широта на неговите теми.

5. ФИЛМЪТ „СЦЕНАТА“ И ВЪЗДЕЙСТВИЕТО МУ ЗА РАЗВИТИЕТО НА КОМЕДИЙНИТЕ ФИЛМИ

5.1. Насърчаване на наследството на традиционната култура в комедийните филми. Китайският драматург Тиен Хан казва, че „китайската опера е съкровище на китайската национална култура“ [TIAN HAN 1983: 56]. Чрез съчетаването на китайска опера и комедия филмът „Сцената“ отвори нов път за други комедийни филми да използват подобни елементи. Филмът засилва хумористичния ефект чрез фрагментирани наративни стратегии и смесе-

но жанрово структурно напрежение, позволявайки на публиката да усети очарованието на традиционната култура и ритъма на съвременната комедия. Този иновативен метод на комбиниране не само обогатява методите на изразяване на комедийните филми, но и предоставя повече възможности за създаването на бъдещи комедийни филми. Успешното използване на оперни елементи в „Сцена“ предоставя важна отправна точка за комедийните филми по отношение на културното наследство. Филмът не само създава хумористична атмосфера, но и предава дълбоки културни конотации чрез умения дизайн на оперните костюми и реквизита, както и чрез преувеличеното представяне на пеенето и изпълнителските движения. Този начин на комбиниране на традиционната култура със съвременния филмов език не само задоволява развлекателните нужди на съвременната публика, но и реализира разпространението и наследяването на културата, задавайки модел за бъдещи комедийни филми по отношение на културното изразяване. Чрез мелодията и текста на оперното пеене се засилват емоционалният израз и комедийният ефект на сюжета; в същото време преувеличените и стилизиращи характеристики на оперните изпълнителски движения се използват умело в наративния ритъм на филма и създават силно визуално въздействие. Ето защо френският филмов теоретик Андре Базен смята, че „филмът е изкуство на времето“ [BAZIN 1987: 78].

5.2. Препоръки за бъдещи филми

Първо, интегрирането на оперни елементи във филмовия сюжет трябва да се засили, като се гарантира, че оперното пеене, движенията при изпълнение, костюмите и реквизита естествено развиват сюжета, а не служат само като декоративни елементи. Включването на оперни елементи във филмите не само обогатява визуалните ефекти на филма, но и засилва културните му конотации. Ако обаче използването на оперни елементи е твърде грубо, това може да наруши цялостния ритъм и визуалното въздействие на филма. Следователно, режисьорите трябва внимателно да проектират и цялостно да интегрират оперни елементи във филмите, превръщайки ги в мощни инструменти за развитие на сюжета.

Второ, по време на творческия процес трябва да се вземат предвид изцяло естетическите нужди и културният произход на съвременната публика, като по подходящ начин се опростява професионалното изразяване на оперните елементи, за да бъдат те по-достъпни. С течение на времето естетическите нужди и навиците за оценяване на публиката непрекъснато се развиват. За съвременната публика традиционните оперни представления може да са твърде неясни. Следователно режисьорите трябва да запазят същността на операта, като същевременно предоставят модерна интерпретация и изразяване на оперните елементи. Например традиционната китайска опера може да бъде преосмислена чрез съвременен аудиовизуален език, показващ нейния чар по по-интуитивен и ярък начин, за да се намали прагът на разбиране от публиката. В същото време съвременните технологии, като специални ефекти и анимация, могат да бъдат използвани, за да добавят нова изразителност към оперните елементи и да ги направят по-съобразени с естетическите вкусове на съвременната публика.

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ / REFERENCES

- 布莱希特《布莱希特论戏剧》人民文学出版社，1984。（БРЕХТ， Бертолд. *Брехт за драмата*. Китай: Издателство „Народна литература“, 1984）
- 梅兰芳《梅兰芳文集》人民文学出版社出版，出版时间为1987（МЕЙ, Ланфан. *Събрани съчинения на Мей Ланфан*. Китай: Изд. „Народна литература“, 1987）
- 杰·伊伯特《罗杰·伊伯特电影评论集》芝加哥大学出版社1991。（EBERT, Roger. *The Great Movies*. USA: University of Chicago Press, 1991）
- 查理·卓别林《卓别林自传》，Simon & Schuster出版社，1964。（CHAPLIN, Charles. *My Autobiography*. USA: Simon & Schuster, 1964）
- 列夫·托尔斯泰 《艺术论》，人民文学出版社，1958。（ТОЛСТОЙ, Лев. *За изкуството*, Китай: Издателство „Народна литература“, 1958）
- 斯坦尼斯拉夫斯基《斯坦尼斯拉夫斯基表演体系》，中国戏剧出版社，1985。（СТАНИСЛАВСКИ, Константин. *Актьорската система на Станиславски*. Китай: Изд. „Китайска драма“, 1985）
- 柏格森《笑的研究》，商务印书馆，1985。（БЕРГСОН, Анри. *Изследвания върху смеха*, Китай: Търговско издателство, 1985）

亚里士多德 《诗学》商务印书馆出版 1982. (АРИСТОТЕЛ. *Поетика*. Китай: Търговско издателство, 1982)

田汉《田汉戏剧文集》，中国戏剧出版社·1983. (ТИЕН, Хан. *Колекция от драми на Тиен Хан*. Китай: Изд. Китайски театър, 1983)

安德烈·巴赞《电影是什么？》，中国电影出版社, 1987. (БАЗЕН, Андре. *Какво е кино?*. Китай: Изд. Китайско кино, 1987)

Филмът „Сцената“, на китайски език, с китайски и английски субтитри, наличен на: <https://youtu.be/mg3yt9fZuQI?si=GZIhnLoLbLiXVCJC>, последен достъп 20 октомври 2025. [Filmat “Stsenata”, na kitayski i angliyski subtitri, available from: <https://youtu.be/mg3yt9fZuQI?si=GZIhnLoLbLiXVCJC>, last viewed 20 October 2025]

НАУЧНИ РЕЦЕНЗИИ

SCIENTIFIC REVIEWS

АНГЕЛ ЗАБЕРСКИ – „ИЗПОВЕД НА ЕДИН СИН“

проф. д-р Георги Арnaudов

Името никога не е само комбинация от звуци. Името е енергия и в античните мистични практики се приема, че то носи същност, съдба и сила. Пак в тези практики, обстойно описани от антрополозите, повторението на името при мъжкия наследник може да означава призоваване на духа на предците, предаване на благословия, пренасяне на карма, дори „възраждане“ на бащата в сина. Определението за тази практика е *патронимия* от антично гръцкото πατήρ (patér, „баща“) + ὄνομα (ónoma, „име“). Патронимът е лично име или съставен компонент на личното име, което се основава на собственото име на бащата, а в най-често срещаните случаи на дядото – така наречената *авонимия* или по-ранен мъжки прародител. По обичай и като официално културна политика, патронимите са се използвали в много страни по света, като постепенно употребата им е била заменена и трансформирана в така често срещаните днес патронимични фамилни имена. В античния гръцки полис, а и в средните векове, патронимията е била и знак на социален статус, своего рода доказателство за законното, полагаемо се място на дадена личност и знак за аристократичен произход на човек в общността.

Започвам този текст така, защото житейското и творческото развитие на композитора и пианиста Ангел Заберски-син е един прекрасен пример за тази древна практика, а последният му албум, носещ заглавието „Изповед на един син“, издаден в края на 2024 година, за мен е показателен по няколко важни причини.

Трябва да си призная, че думата „изповед“ наистина ме раз-

вълнува, при това много. Изповедността е нещо, което съвременния свят е забравил и пренебрегва все повече и повече. Изповедта е трудна, защото се основава най-вече на дълбоката искреност. Тя разкрива пълната готовност човек да разкрие истината за себе си без да се прикрива. Изповедността се основава на свалянето на маската, на отказа от стремежа да изглеждаш различен от това, което си в действителност. Изповедността се основава на *истината*, на *уязвимостта*, на *признанието*, на *освобождението* чрез изговарянето на неизказаното. Изповедността се основава и на *искрената среща с другия*.

В случая „другия“ е един изключително голям български музикант, композитора Ангел Заберски (1931 – 2011), чийто син е младият Заберски. А този диск в никакъв случай не е първия акт на признателност на сина към бащата. През 2013 Ангел Заберски-син посвети своя дисертационен труд на творчеството и житейския път на своя баща¹. През годините на своята изследователска дейност той се фокусира върху различни аспекти на музиката на Заберски-старши: на неговия зрял период от 60-те до края на 80-те години на XX век², на неговата педагогическа дейност³, на неговия цялостен творчески път⁴. През годините младият Ангел Заберски е посветил немалко концерти на своя баща, както и на майка си, известната българска поп певица Маргарита Радинска.

През годините съм имал шанса, а и нека кажа удоволствието, да присъствам на няколко творчески разговора между Маестро Ангел Заберски и неговия син. Разговори наситени с лекота и ар-

¹ **Заберски, Ангел-мл.** (2013). Творческото дело на композитора Ангел Заберски.

² **Заберски, Ангел-мл.** (2012). Творческата зрелост на композитора Ангел Заберски : 60-те, 70-те, 80-те години на XX век. В: МУЗИКАЛНИ хоризонти – София: СБМТД, 1973, ISSN 1310-0076 – Год. 46, бр. 6 (2012), с. 16-18 – 2012

³ **Заберски, Ангел-мл.** (2014). Преподавателската дейност на Ангел Заберски. В: МУЗИКАЛНИ хоризонти – София: СБМТД, 1973, ISSN 1310-0076. стр. 5-9 – 2014

⁴ **Заберски, Ангел-мл.** (2011). Композиторът Ангел Заберски (Ст.) – МЛАД научен форум за музика и танци – София: Нов бълг. унив. Департамент Музика, 2007, ISSN 1313-342X стр. 38-45 – 2011

тистизъм, но и с дълбока мъдрост. Разговори в които бащата учеше сина на различни техники на писане на музика, на стил, на творчески подходи. Тези разговори бяха най-малко дидактични, по скоро с едно Дзен умение предаваха информация и чертаеха перспективи на бъдещето развитие на младия музикант.

И ето, днес, ние имаме компактдиска „Изповед на един син“ като дар към родителите му. Дар, в който младият Заберски се уповава от истината и уязвимостта, потапя се в признанието към гения на своя баща и срещата с него. В албума бих открил искрения и спонтанен личен вътрешен свят на Заберски и невероятната му любов към родителите. Всичко това превръща музикалните творби от албума в неподправена лична изповед, в лично свидетелство, в своеобразен разговор между автора и слушателя, и най-вече между него и неговите родители. Тук, в цялостната идейна концепция на изданието, съвършенството не е сведено само до техническа или естетическа идея, а е превърнато в дълбоко лично и изстрадано търсене.

Музиката в албума е изящна. Тя е неподправен израз на непрекъснат стремеж към съвършенство. Съвършенство, което е заложено и проявено както в създаването на отделните творби, така и в аранжиранията и интерпретацията. Музиката е мелодична, страстна, изпълнена с жажда за живот и красота. Музиката комуникира директно със слушателя, поражда в него дълбоки емоции и за мен води до така сложно достижимата трансформираща комуникация. Всички отделни творби са лични и дълбочинно преживяни, а младият Заберски видимо, през целия дълъг път на творческия си процес по реализацията на албума се стреми към недостижимия идеал за съвършенството.

И в голяма степен е успял.

Това е музика, която може да се слуша с удоволствие и упование още веднъж, и още веднъж, и пак, и пак.

В едно свое интервю по Jazz FM авторът споделя „Желанието на всеки музикант е да гони съвършенството, което е недостижимо. Много изстрадах тази музика. Тя ми е мечта отдавна.“⁵

⁵ Насладата от живота, изпълнен с романтика: с албума „Изповед на един син“. Ангел Заберски сбъдва мечта и ни дава ключ за вратите към свят, който с радост да обитаваме <https://jazzfm.bg/nova-muzika/nasladata-ot>

Пак в това интервю Заберски коментира радостта и удоволствието от работата със своите колеги: *„Отново съм обграден от най-добрите си приятели, съмишленици, топ музиканти.“* А екипът е наистина изключителен. В студийните записи участват изявените български джаз музиканти Михаил Йосифов – тромпет и флюгелхорн, Ангел Заберски трио, което, освен автора, включва и Борис Таслев – бас и Стоян Янкулов – ударни, една изумителна брас секция с участието на Димитър Стоев, Велислав Стоянов и Красимир Костадинов, а гост-солисти в няколко от творбите са саксофонистът Димитър Льолев и кавалджията Недялко Недялков. Струнният състав е ръководен от Людмил Стойнев.

Концертната премиера на албума се състоя в рамките на Новогодишния музикален фестивал в концерта „Новогодишен джаз сюрприз“ в Зала 3 на НДК на 27 декември 2024, както и на следващия ден, 28 декември в Пловдив, в Дом на културата „Борис Христов“. И двата концерта бяха представени с участието на оркестъра на Опера Пловдив под диригентството на маестро Григор Паликаров.

Албумът съдържа дванадесет композиции сред които авторски творби на Ангел Заберски, няколко негови аранжимента по вечни творби, сред които бих открил авторския аранжимент по „Хофманови разкази“ на Жак Офенбах, знаменитата „Вода“ на Стоян Янкулов-Стунджи, в нов аранжимент на Заберски с участието на невероятния кавалджия Недялко Недялков. За другите творби ще оставя читателя сам да се наслади. Ще повтора отново, че музиката в албума е изящна и привличаща слуха на слушателя. Музика, изпълнена с великолепно творчески идеи. Творби, които са прекрасен дар на младият Заберски към духа на неговите предци. Творби, заредени със същност, съдба и сила!

Препоръчвам горещо тази изповед!

29.7.2026

ЗА МОНОГРАФИЯТА „В СВЕТА НА ЕЛЕКТРОННАТА МУЗИКА НА СИМО ЛАЗАРОВ“ С АВТОР РОСИЦА БЕЧЕВА

доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска

Нов български университет и департамент „Музика“ в партньорство с Център за книгата на НБУ периодично представят научните и арт-издания на своите преподаватели, сред които монографии, нотни сборници и други. Част от съвместните инициативи на представяни издания е монографията на Росица Бечева „В света на електронната музика на Симо Лазаров“ (Издание на Нов български университет, 2018, 472 с. ISBN: 978-619-233-011-8. Редактор: проф. д-р Милена Шушулова. Рецензенти: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. и доц. д-р Георги Арnaudов. Превод и редакция (съдържание и резюме на английски език) на проф. д-р Борис Наймушин).

Авторът на изследването Росица Бечева е доцент и доктор в департамент „Музика“. Тя е преподавател с дългогодишна педагогическа дейност в Нов български университет (от 2000 до настоящия момент). Създател и на научни публикации в областта на музикалните технологии, има издадени авторски трудове по проблеми на електронното звукоизвличане и интерпретацията. Росица Бечева има защитена дисертация на тема „Методика на обучението по синтезатор“, която е първата в България методика за електронен инструмент.

Монографията „В света на електронната музика на Симо Лазаров“ е посветена на 70-годишния юбилей на проф. д-р Симо Лазаров, почетен професор на Нов български университет и е „първото цялостно изследване, посветено на пионера на електронната и компютърната музика в България”.

Основни акценти в изданието са: проследяване и анализиране на многоаспектната дейност на Симо Лазаров – студийна, изпълнителска, популяризаторска дейности, композиторско творчество, педагогическа дейност. Обърнато е специално внимание на неговият *педагогически концепт* – създадената и въведена през 1996 в НБУ специализация “компютърно музициране”, възпитаваща професионалисти в областта на електронната и компютърната музика. Изследването дискутира и възникването и утвърждаването на електронната музика у нас, нагласите и социокултурната среда в България. Може да се приеме, че това е една кратка и сбита история на електронната музика у нас.

Книгата разполага с две Приложения. Първото от тях представя „основополагащи концепции (във връзка с новостите по отношение на музикалната композиция и начина на работа, свързан със създаването на звуците) в контекста на електронната, компютърната музика и електроакустичната музикална практика (стр. 345). Второто приложение представя пълен списък с произведенията на композитора Симо Лазаров. Изданието разполага и със Съдържание и Резюме на английски език.

Смятам, че монографията има важна роля за бъдещото развитие на електронната и компютърна музика и музикология у нас и в тази част на Европа.

Май 2026

КЪДЕ СЕ РАЖДАТ ПОПЗВЕЗДИТЕ НА БЪЛГАРИЯ?

Мила Гешакова, журналист

Покрай медийната шумотевица около българските поп и джаз звезди, човек едва ли си дава ясна сметка, че зад известните им имена стоят години труд и усилия на десетки професионалисти, чиито имена рядко ще чуете в ефир. А те всъщност са хората, които „раждат“ българските поп и джаз звезди.

Важно е да го напиша, защото от години следя и с удоволствие присъствам на продукции и концерти на една от „люпилните“ на такива таланти в Нов български университет – известната и неуморна вокална преподавателка главен асистент д-р Нели Маринкова. За мен тя е живото доказателство, че гласа и таланта, сами по себе си, не са достатъчни за изграждането на една музикална кариера. От огромно значение са и силата на характера, отдадеността, постоянство и ежедневно положение труд.

Нели Маринкова е вокален педагог, дал успешен старт на десетки поп, рок и джаз изпълнители – нещо, което със сигурност ще чуете по-скоро от тях, отколкото от самата нея. Изключителен професионалист, обичана и уважавана от възпитаниците и колегите си, много енергична и възискателна, широко скроена, отзивчива и невероятно земна.

Последната музикална изява „Снежно матине“, на която присъствах, беше на 22 януари 2026 в зала „Милчо Левиев“ на Нов български университет. Студенти и ученици от нейните класове по поп и джаз пеене в НБУ и НМУ „Любомир Пипков“ представиха впечатляващо музициране.

Първи на сцената излязоха учениците от музикалното училище с изпълнения на български и британски поп в акомпанимент на Мартин Марков. Във възходяща градация ги последваха студентите с кавъри на хитове в блус, соул, поп и RnB. Като лирично отклонение прозвучаха и джаз стандарти с интересни импровизации в акомпанимент на Димитър Горчаков. Концертът завърши с авторската песен на Мария-Магдалена Панайотова „UMS“.

От всичко, което чух, съм убедена, че съвременната музикална сцена има бъдеще, изпълнено с талант, енергия и артистична смелост, толкова присъщи на младостта. Част от изпълненията впечатляваха с оригинални аранжimenti и вокално творческо разгръщане. Младите певци грабваха публиката с непосредственост и автентичност каквито показват и световноизвестните им идоли от цял свят.

В претъпканата зала прозвучаха великолепни интерпретации на *Me and mr Jones* на Ейми Уайнхаус, „Обичам те“ на Кристина Дончева, „Високо“ на ФСБ, *Simply Beautiful* на Дженифър Хъдсън, *I Put A Spell On You* на Нина Симон, *Hometown Glory* на Адел, *Who You Are* на Джеси Джей, *Dirty Diana* на Майкъл Джексън и много други.

Чух гласове с модерно звучене и добра вокална техника. Младите артисти излъчваха искреност и увличаха с уменията си да предизвикват публиката. А тя щедро ги възнаграждаваше с аплодисменти.

За мен обаче едно от най-важните неща е, че между всички тях имаше чувството за колектив и екипна работа. Това беше видимо от реакциите и на Нели Маринкова, която дискретно ги насърчаваше и мотивираше. Нямаше и следа от йерархичност в отношенията им. Обратното – имаше доверие и обич.

За пореден път д-р Нели Маринкова и нейните студенти и ученици показаха високо ниво на музициране и завладяваща, неподправена емоционалност. Концертът с непретенциозно заглавие се превърна в празник на сетивата.

ABBA FOREVER

проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

Проект *ABBA Forever* е резултат от успешното сътрудничество на Нов български университет и Духов оркестър към Дворец на културата в град Перник под диригентството на д-р Трифон Трифонов. В рамките на проекта през май 2026 бяха реализирани два концерта с участието на студенти от програмите по музика в НБУ. На 16 май 2026 в големия салон на Дворец на културата в Перник и на 28 май 2026 в аудитория 2 на библиотека „Професор Богдан Богданов“ в Нов български университет в София.

Проектът е продължение на многогодишно сътрудничество с Двореца на културата в Перник и с д-р Трифон Трифонов (алумен докторант на НБУ), който е причина за тези чудесни активности. Художествената идея на проекта е представянето на емблематични песни на легендарната шведска група *ABBA* чрез нови аранжimenti, специално за духов оркестър, ударни инструменти, китара, бас и пиано. Зад чудесния проект застанаха преподавателите по поп и джаз пеене от НБУ: почетен проф. д-р Етиен Леви, гл. ас. д-р Нели Маринкова, гл. ас. д-р Илиян Парасков, д-р Александър Байчев, Анна-Мария Въртовска, Петър Петров и докторант Цветелина Спасова

За осъществяването на проекта значителен принос имат не само диригентът и преподавателите по поп пеене. В него участва екип от колеги, които, макар и извън сцената, допринесоха с осъществяването и качеството на продукцията. Специална благодарност заслужават д-р Симеон Симеонов (преподавател по актьорско майсторство и мизансцен) за идеите при подредбата и визуалната концепция на концертите, Алие Байрактар (секретар на департа-

мент „Музика“) за активната рекламна дейност, Антоанета Кръстева (студент в 4-ти курс в БП „Музика“) за създаването на рекламното видео, както и на гл. ас. д-р Илиян Парасков, който отдели време и енергия да превози с буса на НБУ студентите за репетицията и концерта до Перник и обратно.

Важна част от един концерт с поп музика е озвучаването, работата на тонрежисьорите. При реализацията и репетициите на двата концерта (в София и в Перник) основна роля имаха докторант Александър Стефанов (преподавател по тонрежисура в НБУ) и студентите Виктория Стефанова, Димитър Станчев и Станислав Петков. Към екипа в София се включиха и още студенти-тонрежисьори. Всички се справиха достойно в трудната задача. Мултимедийното оформяне за концертите също бе дело на студентката от НБУ Екатерина Кирчева. Хореографията бе създадена и изпълнена от Дарина Ценкова от НБУ, както и от Мирослава Михайлова и Даря Горбунова, от приятелска танцова школа.

В двата концерта взеха участие общо 45 студенти от Нов български университет. Освен вокалните изпълнители на хитовите песни на АББА, в проекта бяха ангажирани и редица инструменталисти (част от оркестъра): Елица Кремен (флейта) с преподавател Явор Желев, Петко Димитров (цугтромбон) с преподавател докторант Станислав Почекански, Александър Георгиев и Уен Хъян – студенти по ударни инструменти с преподавател Стефан Горанов, Антоанета Кръстева (пиано) с преподавател проф. д-р Милена Шушулова-Павлова и доц. д-р Ангел Заберски, Християна Стойкова (пиано), докторант и преподавател в НБУ.

В оркестровия състав участваха още гл. ас. д-р Ана Линчева (преподавател в НБУ и Програмен директор в департамент „Музика“) като пианист и Радослав Милев (бас китара) – хоноруван преподавател в НБУ. Гост-музикант в оркестъра бе и Владимир Стойчев (електрическа китара) – студент от НМА. Особена заслуга има гл. ас. д-р Ана Линчева, която е двигател на цялото администриране и логистика на проекта, както и причина за осигуряване на неговото финансиране. Освен това д-р Линчева бе основен пианист в оркестъра. Имайки предвид стила на АББА и ролята на пианото в хитовете им, тя професионално изпълни ролята на Бени Андер-

шон от състава.

Това е трети тематичен проект на студенти от Нов български университет с Духов оркестър Перник, в който се търси по-различна инвенция на широко популярна изпълнявана музика. През сезон 2024-2025 бе реализиран проектът „Агент 007“ – с музика от филмите за Джеймс Бонд. А в ноември 2025 бе реализиран концерт с участие на студенти от НБУ, отново с популярна филмова музика, като част от Ноемврийски музикални дни на гр. Перник. Нов български университет традиционно е канен да участва в културни прояви на Двореца на културата в града с музикални изпълнения, изложби и други активности на млади таланти.

В състава на Духовия оркестър на Перник, диригентът д-р Трифонов включи колегите Мелиса Раифова (флейта), Цветан Филипов (ударни инструменти), Ангел Апостолов (кларинет), Динко Димов (кларинет), Велин Стойчев (валдхорна), Емил Цветанов (валдхорна), Цветомир Паунов (тромпет), Иван Кирилов (тромпет), Антон Петров (тромпет), Любен Петков (цугтромбон), Валери Любенов (цугтромбон), Стефан Стефанов (цугтромбон) и Бранимир Никифоров (кларинет).

В програмата на двата концерта прозвучаха емблематични песни от репертоара на ABBA, представени в нови аранжimenti. Събитието се реализира с финансовата подкрепа на Студентски съвет и фонд „Учебни програми“ към ФБО на НБУ. Публиката имаше възможност да чуе едни от най-популярните хитове на шведската формация.

Не напразно се казва, че ABBA и VOLVO са най-големите шведски концерни... Поп групата ABBA със своите 370 милиона продадени албума се нареждат на второ място в Европа след Бийтълс и на четвърто място в света след Бийтълс, Майкъл Джексън и Елвис Пресли. Агнета, Бьорн, Бени и Ани-Фрид (ABBA) винаги ще бъдат хит и музиката им ще звучи за хората и в техните сърца – с невероятните мелодични линии, с танцувалността ѝ, с интересните текстове, с оптимизма и енергията, която предават на своята аудитория. Музиката им е отражение на най-хубавите години от поп културата на XX-и век.

Ще представя песните, които бяха изпълнени на концертите по годината на тяхното създаване и организирани, според ансамблите от изпълнители в концертите, не както бяха изпълнени в програмите, защото те имаха различен ред на двата концерта. По-важното в случая е кой стои зад тези изпълнения – като преподаватели и най-вече като изпълнители.

Едно от най-трудните неща при изпълнение на хитовете на ABBA е не само необходимостта от силни вокални качества, но и ансамбловата звучност на беквокалите и солата. Във всички техни песни водеща е ансамбловостта, тъй като и четиримата ABBA изпълнители пеят заедно и то в сложни хармонии. В техните партитури е възплътена хоралната звучност на едновременното пеене. През времето на подготовка на песните често спирах по коридорите на НБУ, за да послушам с удоволствие пред някоя врата на поп-кабинет ансамбловите изпълнения на студентите. Радвах се, когато те правеха чудесна спятост и заедност в емоцията, защото това е първата стъпка от сложното изпълнение на ABBA.

Песните, които с голяма радост слуша аудиторията и с много аплодисменти посрещна и изпрати всеки изпълнител в Перник и в София, бяха следните:

Ансамбълът от 8 млади певци Бояна Вълчева, Веселин Даскалов, Лиляна Дишлянова, Мая Гочева, Мария Дапкова, Мария Христова, Полина Пчеларова и Ясин Бенмансур бе подготвен от екип преподаватели: гл. ас. д-р Илиян Парасков, докторант Цветелина Спасова – основна причина за реализацията на тези 7 хитови изпълнени песни на ABBA, и Петър Петров. Техните хитове са:

Honey, Honey (от албум *Waterloo*, 1974). На пианото се включи Антоанета Кръстева – студент в НБУ. Антоанета през цялото време подкрепяше състава на оркестъра с различни звукови допълнения на синтезатор в повечето от песните. *Honey, Honey* е последният официален запис на групата на шведски език.

Песента **Fernando** (от албум *Arrival*, австралийска версия, 1976) бе реализирана в аранжимента на Иван Денов. Първоначално песента е на шведски и е написана за солов албум на Ани-Фрид

„Фрида сама” (1975). Впоследствие Бьорн Улвеус създава англезичен текст и песента е включена в австралийската версия на албума *Arrival*. Това е една от най-търсените им песни – само за 1976 има продадени над 6 милиона копия и е един от 40-те сингъла, продадени в над 10 милиона копия по целия свят.

Песента ***Take a Chance on Me*** (от албум ABBA, *The Album*, 1977) е написана и записана от Бени и Бьорн през 1977. Тя е от първите сингъли на ABBA, в който мениджърът им Стик Андерсън не съдейства при създаването на текста. Песента ***I Have a Dream*** (албум *Voulez-Vous*, 1979) е от студийните записи на ABBA, в който звучи Детския хор на Международното училище в Стокхолм. Особено блестящо ансамбъла се справи с хита на ABBA ***Voulez Vous*** (от албум *Voulez-Vous*, 1979). Той бе отново в аранжимент на Иван Денов. Особеното в песента е използването на фригийски лад, характерен за източноевропейската музика. Следващите изпълнения на октета са песените ***Lay All Your Love On Me*** и ***Super Trouper*** (от албум *Super Trouper*, 1980).

Поздравления на вокалните педагози (д-р Парасков, Спасова и Петров) и на студентите. Предварително бе помислено за всичко: ансамбълът от 8 студенти бе облечен подходящо, за да представи подobaваща визия на сцената и да ни пренесе във времето на ABBA. Звученето им бе балансирано и чисто. Всеки се представи със своя гласов тембър и емоция. Но най-важното бе, че преподавателите им бяха погледнали комплексно на изпълнението – и като пеене, и като сценично държание, и като ансамблова звучност. Този състав вече има достатъчно активности и са наложили се мюзикълни артисти в няколко постановки на НБУ. Пожелавам още успехи на октета.

Младите изявени поп певици Диана Бонова, Мария-Магдалена Панайотова, Мария Маринова, Мария Костадинова, Никол Николаева и Цветелина Андонова изпълниха песента ***SOS*** (от албум ABBA, 1975). За тази песен Джон Ленън казва, че е най-великата написана поп-песен. Тя е втория най-голям хит на ABBA след *Waterloo* (с който печелят конкурса *Евровизия* през 1974). Стик Ан-

дерсон е съавтор на песента. Той е мениджър и продуцент на Бени и Бьорн, който през 1972 включва Ани-Фрид Люнгстад, а през 1976 и Агнета Фелтског.

Същият ансамбъл от 6 талантливи певици изпълни и песента **Chiquitita** (албум *Voulez-Vous*, 1979) „Чикитита” е от най-големите хитове на ABBA. През 1979 песента е включена в концерт „Музика на УНИЦЕФ” и ABBA даряват половината от всички приходи от авторски права на организацията, за да осигурява спешна помощ, храна и здравни грижи на деца. „Чикитита” застава на първо място в класациите в голямата част на Западна Европа, Нова Зеландия, Мексико, Южна Африка. През 2014 членовете на ABBA се споразумяват да увеличат дарението си на 100% и към 2021 то възлиза на почти 5 милиона долара.

Вокалната подготовка на ансамбъла и интерпретацията на секстета е на преподавателя им по поп пеене гл. ас. д-р Нели Маринкова. Екипът студенти от класа на д-р Маринкова се прави блестящо. Ансамбловото им пеене бе впечатляващо и единно. Вокалните им партии бяха открояващи се. Поздравления и на младите поп певци и на преподавателя им. Техните песни се открояваха в концерта и превзеха публиката. Д-р Нели Маринкова винаги доказва своята педагогическа работа и качествено подпомага израстването на младите поп артисти на сцената.

Певците Алина Сотирова, Антоанета Ангелова, Галина Янева, Мира Попова, Никол-Наоми Дечева, Никол Цолова, Пламена Петрова, Тервел Иванов и Фани Иванова са част от класа на почетния професор д-р Етиен Леви. Вокалният нонет от студенти в НБУ се състои от изявени млади певци. На пианото бе Христиана Стойкова, която в последните няколко години е основен поп корепетитор и акомпаниятор в НБУ в класовете по поп пеене на проф. Етиен Леви.

Ансамбълът, съвместно с Никола Валентинов – ученик от Перник, изпълни песента **Dancing Queen** (от албум *Arrival*, 1976). Проф. Етиен Леви е съумял в кратък срок да включи успешно и младият изпълнител. Песента е единствения хит номер 1 на ABBA

в САЩ и любима песен на кралица Елизабет. Тя е първото живо изпълнение (18 юни 1976) в Кралската шведска опера на концерт по повод сватбата на крал Карл XVI-ти и Силвия Сомерлат. През 1993, в чест на 50-годишнината на кралица Силвия, Ани-Фрид е помолена отново да изпее песента и тя прави акапелна версия, която изпълнява на концерт отново в Кралската опера.

Ансамбълът на проф. Леви изпълни и песента *The Winner Takes It All* (от албум *Super Trouper*, 1980).

Екипът млади певци от класа на проф. Леви се справи блестящо. Браво за спящите ансамбли, за облеклото, за присъствието на сцената. Най-важното е, че всеки един имаше част от текст (куплет) и показва своите вокални възможности в различни хитове на ABBA. Ансамблите бяха чудесно допълнение към солата.

Гергана Начева, Илинка Петрова, Йоанна Найденова, Юлия Маринова и Юстина Костова представиха емблематичния хит на ABBA *Mamma Mia* (от албум ABBA, 1975), който привлича с характерното звучене на използваната маримба. Композиторът Бени намира инструмента в студиото и веднага решава да го добави, заради характерния му звук. А песента *Money, Money, Money* (албум *Arrival*, 1976) бе в изпълнение на Валентин Николов, Гергана Начева, Илинка Петрова и Мира Моллова. Преподаватели на тези два ансамбъла са д-р Александър Байчев и Анна-Мария Въртовска. Поздравления за смелостта да направят две особено популярни песни на ABBA. Цялата зала пееше заедно с изпълнителите. Най-важното бе, че самите изпълнители се чувстваха комфортно на сцената и изпитваха удоволствие да пеят. Младите и талантиливи вокални преподаватели от НБУ достойно заявяват, че могат да продължат делото на доайените по поп пеене в университета.

Освен на Иван Денов, аранжimenti на песните на ABBA: *Honey, Honey, Take a Chance on Me, Have a Dream, Lay All Your Love On Me, Super Trouper, SOS, Chiquitita, Dancing Queen, The Winner Takes It All, Mamma Mia, Money, Money, Money* са на д-р Трифон Трифонов.

Наричат Бени Андершон „музикалният архитект“ и „музикалният мозък“ на ABBA. Без да търси светлината на прожекторите, той създава и оформя част от музикалния вкус на цяло едно поколение и остава в историята. Шест годишен получава акордеон, а на 10 години вече има пиано. Сам се учи да свири като изучава музикална теория и шведските музикални традиции. На 18 години се присъединява към групата *Hep Stars*, наричана от медиите „Шведския Бийтълс“. През 1966 Бени се запознава с Бьорн Улвеус – композитор, вокалист и китарист, тогава член на *Hootenanny Singers* – шведска фолк-поп група, една от най-популярните в страната. Бьорн участва в създаването на музиката, но и на текстовете на ABBA. Общото между двамата е страст към хармонията, интересния аранжимент и музикалния детайл. В съавторство те експериментират със стиловете. През 1969 Бени се запознава с Ани-Фрид Лjungстад, а Бьорн с Агнета Фелтскуп, които вече са утвърдени шведски поп певици. Оформят се две романтични двойки и през 1970 в песента *Hej Gamle Man* участват всички членове на бъдещите ABBA. През 1970 двамата организират шоу кабаре заедно с Агнета Фелтскуп и Ани-Фрид Лjungстад. През 1971 Бени и Бьорн стават щатни продуценти към компанията *Polar Music* на продуцента Стик Андерсон. След разпадането на ABBA Бьорн продължава да работи с Бени. Съавтор е на песните в „Оркестъра на Бени Андерсон“. Агнета Фелтскуп е едва 6 годишна, когато написва първата си песен – „Два малки трола“, а на 16 години започва да пее в денс групата *Bernt Enghardt*s. Тя се утвърждава като поп певица, записва и издава в тогавашната Западна Германия на немски език. Личната история на Ани-Фрид Лjungстад е белязана от обрати. Тя е родена в Норвегия. Баща ѝ е немски войник, който след капитулацията на Германия е принуден да се прибере в родината си и така не вижда раждането на дъщеря си. Дълги години се смята, че е загинал по пътя към родината. Когато е на 18 месеца баба ѝ и майка ѝ се преместват в Швеция, но няколко месеца по-късно майка ѝ умира и Фрида е отгледана от баба си. Дебютът ѝ на сцена е на 11 години на благотворително събитие на Червения кръст. 2 години по-късно започва работа като непълнолетна вокалистка и в продължение на

десетилетие работи с различни групи. До ABBA Фрида не е била певица с голям успех, но въпреки това е известна и уважавана на сцената. През 1975, с помощта на немското списание за поп музика *BRAVO*, тя успява да се свърже с баща си Алфред Хаазе. След ABBA Ани-Фрид Лjungстад участва в множество музикални проекти и има записи с известни автори и изпълнители, между които Джон Лорд от Дийп Пърпъл и тромпетната легенда Артуро Сандовал.

Днес всички права върху песните на ABBA се държат от Universal Music Group.

Смятам че студентите от НБУ се справиха блестящо в реализацията на този толкова сложен и мащабен проект. Поздравления на преподавателите! Благодарности на екипа и особено на колегите от Духов оркестър Перник и на неговия диригент и водач д-р Трифон Трифонов. Подобни инициативи са изключително ценни за студентите от НБУ.

Дано и занапред да правим такива вълнуващи и невероятни концерти в НБУ, които не само да радват публиката и да пълнят салоните, но и да карат аудиторията да пее с младите таланти и да танцува с тях.

2.6.2026

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАЛЕН ПРОЕКТ „ТАНЦ И ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА“ КАТО ПОЛЕ ЗА КРОСКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЯ

проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

Проектът „Танц и електронна музика“ стартира през 2023. През 2026 година той има вече своите пет успешни представления. Ръководителите на проекта доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска – понастоящем ръководител на департамент „Музика“ в Нов български университет, с основни изследователски интереси в областта на български фолклор, българския фолклорен танц, фолклорни танци на народите, етностереотипи, сравнителна етнология, културология, и доц. д-р Росица Бечева – чиито изследователски интереси са в областта на компютърното музициране, дигитални изкуства и саунд дизайн, композиция в областта на електронната и компютърната музика, сферата на художествената практика и интегрирането на музиката и новите компютърни технологии в областта на клавиричната педагогика и интерпретация, музикално-теоретичните дисциплини, споделят, че в основата на този интердисциплинарен проект стои идеята за „синтез на изкуствата“. Симбиозата между танц и електронна музика, в съчетание с мултимедия, превръща сценичната изява в съвременен пърформанс с широка комуникационна насоченост, в платформа за изграждане на мост между традиции и съвременност.

Участници в проекта са алумни и студенти от програма „Музика“, магистърска програма „Танцово изкуство“ и Танцова

формация „Тропанка“ – с преподавател доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска, студенти в специалности „електронна и компютърна музика“, „тонрежисура“, „музикален Ди Джей (DJ) и Видео Джей-инг“ (VJ) – с преподавател доц. д-р Росица Бечева и редица други колеги.

Във връзка с реализацията на проекта „Танц и електронна музика“ на участващите студенти са поставени различни творчески задачи: студентите от магистърска програма „Танцово изкуство“ и ТФ „Тропанка“ интерпретират проекти на студенти и преподаватели в областта на електронната и компютърната музика и изготвят авторска хореография, а студентите от специалности „електронна и компютърна музика“, „тонрежисура“, „музикален Ди Джей (DJ) и Видео Джей-инг“ (VJ) интерпретират танцовите проекти от областта на фолклорната хореография на своите колеги студенти и преподаватели и създават авторски звукови творби или аудиовизуален проект. Участието в проекта и реализацията на поставените творчески задачи създават предпоставки за изграждането на умения за творческо мислене и креативност, за разширяване на техния професионален кръгозор.

Ако представим концертите „Танц и електронна музика“: Volume I – Volume V (за всяка отделна година) в хронологичен ред може да се добие представа за мащабите и развитието на идеята и нейната реализация.

Първият концерт „Танц и електронна музика“ (Volume 1) е реализиран на 21.06.2023, 17.00, в зала 508, корпус 1 на НБУ. Участници са алумни и студенти от програма „Музика“, специалност „електронна и компютърна музика“, магистърска програма „Танцово изкуство“ и ТФ „Тропанка“: Кристина Савова с авторска композиция „Историята на Ерин“ с хореография на гл. ас. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска; Цветомир Гроздев със собствена композиция „Мелодичен ксилофон“ с хореография на Ива Викторова с наименование „Илюзия“; Марта Фол със композицията си „Chill Pill“ и отново с хореография на Ива Викторова; а авторското произведение „Орфееви напеви“ на доц. д-р Росица Бечева е с хореография на Мария Стоянова. Студентите Стоян Черкезов с автор-

ската си композиция „Naroden TECH PROEKT 2” и Андрей Пенков със своето произведение „Издигане” само представиха своите творби, без да са свързани с определена хореография.

Вторият концерт „Танц и електронна музика“ (Volume 2) е реализиран на 14 декември 2023, 16:00 ч., в Университетски театър на НБУ в рамките на XXII Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2023”. Този концерт е продължение на съвместната работа между студенти от специалностите електронна и компютърна музика и хореография от летния семестър (първият концерт). Участниците Андрей Пенков, Кристина Савова, Тодор Трайчев, Цветомир Гроздев (алумни и студенти) отново са от програма „Музика” с преподаватели проф. д-р Симо Лазаров и доц. д-р Росица Бечева, а студентите от магистърска програма „Танцово изкуство” и ТФ „Тропанка” са с преподаватели доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска, доц. д-р Татяна Соколова. Тенденцията на мултидисциплинарност се запазва и продължава.

Третият концерт „Танц и електронна музика (Volume 3) е реализиран на 04.06.2024, 17:50, зала 508, корпус 1, също с участието на алумни и студенти от бакалавърска програма „Музика” – специалности „електронна и компютърна музика” с преподаватели: доц. д-р Росица Бечева и проф. д-р Симо Лазаров и студенти от специалност „хореография” от магистърска програма „Танцово изкуство” и участниците във формация „Тропанка” с преподавател доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска. Организатори през тази година вече са департаменти „Музика” и „Театър”. Техническото обезпечаване на концерта е от студенти в специалност „тонрежисура” с преподавател доц. д-р Емил Трайчев. В концерта са представени произведенията: на Анелия Нейчева – „RSTRT RQRD (Extended)” с хореография на Мария Стоянова; на Андрей Петков и Кристина Савова със съавторската композиция „Ти си всичко за мен” с хореография на гл. ас. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска; на Веселин Глушков композицията „Ice” с хореография на Ксения Бакалова; на Цветомир Гроздев творбата „Electronic Bach” и на Марта Фол пиесата „Catch the Groove” и двете с хореография на Ива Викторова;

на Кристина Савова композицията „Varnaimprovization“ с хореография на гл. ас. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска. Студентите Момчил Николов с композицията „1001 нощ“ и произведението на Денис Гаврилов „Donna Mola Vie“ бяха представени само като аудиопродукти (без хореография към тях).

Четвъртият концерт „Танц и електронна музика“ (Volume 4) е реализиран на 13 декември 2024, 14.30, в зала 508, I корпус в рамките на XXIII Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика 2024“. Участници отново са алумни и студенти от програма „Музика“, магистърска програма „Танцово изкуство“ и ТФ „Тропанка“ с преподавател гл. ас. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска, както и със студенти специалности „електронна и компютърна музика“ и „тонрежисура“ с преподавател доц. д-р Росица Бечева. Техиническото обезпечаване е от студенти в специалност „тонрежисура“ с преподавател доц. д-р Емил Трайчев.

Последният, досега, пети концерт от проекта „Танц и електронна музика“ (Volume 5) е реализиран на 19.05.2026, 18.00, зала 508, корпус 1 на НБУ в рамките на „Пролетни дни на изкуствата“ на университета. Студентите по хореография и електронна музика превръщат сцената в живо пространство от светлина, звук и танц. Участниците алумни и студенти от бакалавърска програма „Музика“, магистърска програма „Танцово изкуство“ и ТФ „Тропанка“ с преподавател доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска, и студенти специалности „електронна и компютърна музика“ и „тонрежисура“ с преподавател доц. д-р Росица Бечева отново представиха своите творчески задачи. В програмата бяха показани „Комитско либе“ в изпълнение на ТФ „Тропанка“; композицията на Кристиан Колев „4polymeter 146 pm“ с хореография на доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска; пиесата на Виктория Стефанова „Прелюд“ с хореография на Виолета Глогова; „Шопски танц“ в изпълнение на ТФ „Тропанка“ с хореография на доц. Кръстева. Авторските произведения на Борис Филипов „Feast of father figure“, на доц. д-р Росица Бечева „Носталгично“ и на Анелия Нейчева „Prince of Milk“ бяха представени само като аудиопроекти.

„Танц и електронна музика“ е проект с продължение във времето. От една страна във форума имат възможност да представят своите авторски звукови продукти младите и талантиливи студенти-електроницисти, но и техните колеги-хореографи и танцьори отвързват подobaващо на предизвикателството с движение и танцова емоция. Похвална е работата на преподавателите-творци Маргарита Кръстева и Росица Бечева, които съумяват да поддържат проекта вече 3 години и да инспирират творческата енергия на младите колеги. „Танц и електронна музика“ е проект, който се превърна в трайно поле за кроскултурна комуникация.

юли 2026

ZABERSKI VS YOSSFIOV НА СЦЕНАТА НА НДК

проф. д-р Милена Шушулова-Павлова



На 19 май 2026 година на сцената на зала „Люмиер“ в НДК – София се състоя висококачествен ДЖАЗ-КОНЦЕРТ. Отново заедно свириха дългогодишни партньори – водещи изпълнители и артисти в България – Ангел Заберски (пиано), Михаил Йосифов (тромпет и флюгелхорн), Стоян Янкулов – Стунджи (ударни) и Борис Таслев (контрабас). Събитието бе част от „Пролетния салон на изкуствата в НДК“. Залата бе препълнена.

Музиката, която изпълниха тези невероятни джаз-музиканти бе изцяло композирана от Ангел Заберски и Михаил Йосифов. В концерта бяха включени разнообразни по настроение пиеси: „Редута“, „Петък вечер“ и Среднощни мисли“ на Михаил Йосифов, както и „Пастелни цветове“, Трафик“, „Спомени от Странджа“, „Friendship“ и „Сладка чубрица“ на Ангел Заберски.

Пиесите на Заберски са в стил бибоп (*Bebop*) и мейнстрийм (*Mainstream*), а две от тях са по-оркестрови, по-симфонични, инспирирани от проекта му „Симфони джаз“. Това подсказва техният интензитет и напоритост: характеризират се с бързи темпа, сложни хармонии и акцент върху виртуозната импровизация, която бе разпределена между основните артисти на сцената. Всеки от тях направи невероятни сола, оставяйки публиката без дъх, докато следеше техните музикални диалози и техничност. От друга страна, пиесите са едновременно достъпни и носещи изненада, като по този начин се нареждат сред най-разпространените и популярни стилови тенденции в областта на джаза и определено задържат вниманието на публиката, превръщайки се в част от джаз културните явления на обществото ни. Заберски е верен на своя темперамент и като виртуозен пианист, но и като композитор. Неговите творби са ведри, с енергичен ритъм, но и с контрастни серии от носталгично-баладично светоусещане. Особено приятна и активно тонизираща бе пиесата „Трафик“. Тя е толкова присъща на съвременния ни начин на живот, че едновременно те пренася на улицата, в задръстванията, с хаоса на автомобилното ни ежедневие. Тези настроения са пречупени през визията и емоцията на интелектуалния джаз композитор Заберски. Във всяка пиеса той се стреми да покаже възможностите на изпълнителите, без това да бъде прекалено и тенденциозно. Музикалната му инвенция е достатъчно ясна и конкретна, даваща чувство за модерност, но и определено традиционна, за да бъде разбрана и усетена от голяма аудитория.

Композиторът Михаил Йосифов показва по-различното лице на своята джаз инвенция. Пиесите му са присъщите за неговия виртуозитет и харизма, оптимистични джазови композиции с голяма доза импровизации и, разбира се, неизменния жизнеутвърждаващ закачлив елемент. Безспорно тези пиеси се основават на майсторството на изпълнителя Йосифов, който виртуозно сменяше инструментите и придаваше различен оттенък на композиторската си мисъл. Независимо, че мисли своите изложения из-

пълнителски, той даде достатъчно възможност за солови изяви и на своите колеги от квартета.

И Ангел Заберски, и Михаил Йосифов са достатъчно толерантни във възможността да представят майсторството на своите колеги Стоян Янкулов и Борис Таслев. Стунджи бе, както винаги, блестящ! Той сякаш *плуваше* върху инструментите си, във формата, в емоцията и своето прочитане на всяка композиция. Таслев бе техничен, но и емоционален. Показа много страни на своя инструмент. Неговите музикални изказвания бяха едновременно премени и ярки.

И четиримата джаз музиканти от проекта „Zaberski vs Yossifov” са добре познати на аудиторията в България както с общите си изяви, така и със своите индивидуални участия в различни формати, обхващайки цялата многоликост на предизвикателството, наречено *джаз-музика*. Ансамбълът има редица успешни концерти у нас и в чужбина.

Пожелавам успех и напред на артистите Ангел Заберски, Михаил Йосифов, Стоян Янкулов – Стунджи и Борис Таслев!

3.6.2026

МЕЖДУНАРОДНИ КОНЦЕРТИ „ФЛЕЙТА И ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА“ – СЪВРЕМЕНЕН МОСТ МЕЖДУ КУЛТУРИТЕ

проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

Три камерни концерта, проведени в Нов български университет, в галерия *УниАрт*, утвърдиха международните контакти на департамент „Музика“ и творческата колаборация между композитори, изпълнители и организатори от България, Италия и Косово. Преподаватели, докторанти и студенти три години подред представят различни концепции и съвременни творби пред аудиторията на университета. Инициатива за този мост между музикалните култури е проф. д-р Луиза Селло. Самата тя е радетел и инспиратор на съвременно композиторско творчество. Перфектен флейтист-интерпретатор и търсен преподавател. Привлича докторанти-флейтисти в НБУ, кани международни изпълнители, които да си партнират с най-добрите флейтови майстори от България. Вече четири години е основен инициатор и организатор и на успешния Международен флейтов конкурс *Мойз НБУ* в София. Нейни основни партньори в Нов български университет са проф. д-р Симо Лазаров и доц. д-р Росица Бечева. Името на Симо Лазаров и известно от години – като първият композитор и изпълните на електронна и компютърна музика у нас и в тази част на Европа. Росица Бечева е негов дългогодишен партньор на сцената. Бечева е сериозен музикант и преподавател, който продължава делото на Симо Лазаров у нас. Тя изпълнява, композира, преподава. Нейни студенти и докторанти достойно представят постиженията си и наученото в НБУ.

Не напразно проф. Селло избра проф. Лазаров и доц. Бечева като основен свой екип-партньори в България при представянето на нови композиции с трудни технологично произведения на сцената у нас. Доц. Росица Бечева е стабилният и подкрепящ артист, който винаги е готов да подкрепи модерното изкуство. Тя едновременно е изпълнител и технологичен организатор на концертите.

По-долу представям по-подробно информация за трите концерта¹:

КАМЕРЕН КОНЦЕРТ в рамките на XXI Международен форум фестивал „Вселената на компютърната музика 2022”), състоял се на 9 декември 2022 (петък) от 17:30 ч. в Галерия УниАрт НБУ. В него участваха докторантите флейтисти: Зана Абазии (Zanë Abazi), Йета Гърчари (Jeta Gërçari) и Антонелла Бенати (Antonella Benatti) – и трите с преподавател и научен ръководител в докторската програма на НБУ проф. д-р Луиза Селло (Luisa Sello) от Италия; проф. д-р Симо Лазаров – *live electronics*, процесиране (Simo Lazarov) със своето майсторство в областта на електронните инструменти и пърформанс; доц. д-р Росица Бечева – *live electronics*, *саунд дизайн* (Rositsa Becheva); д-р Полина Антонова – пиано (Polina Antonova). В концерта взе участие и Косовски камерен ансамбъл (Kosovo Ensemble): Рон Бакали – цигулка (Rron Bakalli), Веса Доли – виола (Vesa Doli), Калтрина Бериша – виолончело (Kaltrina Berisha), Бими Мила – пиано (Bimi Milla). Програмата на концерта включваше произведения от съвременни композитори: LIBURN JUPOLLI “Golden Horizons” (flute and electronics), SIMO LAZAROV “Breids” (flute and piano), RAFET RUDI “Dialogues Perdu” (flute, strings and tape), MARC DALBAVIE “Elegie” (amplified flute), PIERALBERTO CATTANEO “Bra vs Bg”, “Duplum” (2 flutes), BARDH DUBOVCI “W” (3 amplified flutes), JEAN CLAUDE RISSET “Passage” (flute and electronics), RAINER BISCHOF “Quadrifoglio” (3 amplified flutes).

¹ От съображения за автентичност част от информацията (програми и изпълнители) е и на английски език.

КОНЦЕРТ ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНА МУЗИКА с творби на български композитори в рамките на XXIII Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика Симо Лазаров 2024“, проведен на 9 декември 2024, 17:30 ч. в Галерия УниАрт на НБУ. Участници са: проф. д-р Луиза Селло – флейта (Luisa Sello), проф. д-р Симо Лазаров – *live electronics, sound processing* (Simo Lazarov), доц. д-р Росица Бечева – *live electronics, sound design* (Rositsa Becheva), доц. д-р Ана Пампулова – хореография (Anna Pampulova), Нона Кринчева – пиано (Nona Krincheva), докторант Еторе Микелаци – флейта (Ettore Michelazzi – Flute, Alto flute, Bass flute), студенти по танц: Марина Хараламбова (Marina Haralambova), Мила Новакова (Milla Novakov). В програмата бяха включени съвременните композитори: Gheorghe Arnaoudov – *Il sentiero degli uccelli* (solo flute); Gheorghe Arnaoudov – *Tre saggi danteschi* (solo flute, voice and small percussions): 1. *Il carnefice pietoso* 2. *Incontro in un sogno* 3. *Il nobile castello*; Albena Petrovic – *Sense of Past* (flute and piano); Simo Lazarov – *Timbre Fantasies 8* (solo flute and live electronics); Albena Petrovic – *Einsame Seele* (flute and microtheatre); Gheorghe Arnaoudov – *Catalogo di favole, venti e altre storie bizzarre* (flute and alto flute); Albena Petrovic – *Samodivi* (flutes and dance). Повечето от произведенията бяха първи световни изпълнения.

КОНЦЕРТ на 10 декември 2025, 18:00 ч., Галерия УниАрт, в рамките на XXIII-ти Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика Симо Лазаров 2025 / XXIV INTERNATIONAL Forum – Festival “Computer Music Space – Electroacoustic Autumn-Sofia 2025”, Нов български университет, София. Концертът е в колаборация със SIMC (The Italian Society for Contemporary Music) и също със AdM (Amici della Musica di Udine ETS) културна и концертна организация от Удине Италия, чийто успешен ръководител е проф. д-р Луиза Селло. Участници в концерта отново са екип от международни творци и изпълнители: проф. Луиза Селло (Luisa Sello) – *flute and concept*; проф. д-р Симо Лазаров (Simo Lazarov) – *live electronics, sound processing*; Доц. д-р Росица Бечева (Rositsa Becheva) – *live electronics, sound design*; проф.

д-р Анна Пампулова (Anna Pamproulova) – хореография; Кристина Надал (Cristina Nadal) – виолончело, гост изпълнител; Самуел Провенци (Samuele Provenzi) – китара, гост изпълнител; Гергана Иванова (Gergana Ivanova) – флейта; Георги Спасов (Georgi Spassov) – флейта; Явор Желев (Yavor Zhelev) – флейта; Марина Хараламбова (Marina Haralambova) и Мила Новакова (Milla Novakova) студенти в специалност „танцов театър“ в НБУ, департамент „Театър“. Програмата на концерта включва произведения от съвременни италиански композитори (‘Italian vision on contemporary music production’): Maurilio Cacciatore *Breve IX* for flute and cello **, Francesco Trocchia *Autunno* for guitar *, Goffredo Petrassi *Dialogo angelico* for 2 flutes and dance ** Georgi Spassov (special guest); Francesco Cuoghi *Pannelli sonori da Giovanna Sandri* for electric guitar and tape **, Jacopo Caneva *Studio di osservazione* for flute, cello and guitar *, Paola Samoggia *Don't give up* for flute, cello and electronic *, Bruno Maderna *Dialodia* for 2 flutes ** / Yavor Zhelev (special guest); Massimo Vito Avantaggiato *Pulsarion Phi* for guitar and electronic *, Emanuele Stracchi *Laus Trinitati* for flute, voice and cello **, Simonetta Sargenti *La casa di zucchero* for flute, cello, guitar and electronic *, Andrea Mannucci *Organum Quadruplum* for flute, cello and voices **, Pieralberto Cattaneo *Duplum/BRA vs BG* for 2 flutes and dance / Gergana Ivanova (special guest)².

Трите представени концерта утвърждават София и НБУ като част от модерната музика на Европа и света. Композиторите (Италия, Косово и България), изпълнителите от трите държави, водещите имена – Луиза Селло, Симо Лазаров и Росица Бечева – доказват състоянието на музикалната култура и перспективите за бъдещи колаборации. Успех нататък!

26.7.2026

² * first world performance / световна премиера;

**first Bulgarian performance / българска премиера.

NEW UNIVERSITY TALENT'26 РЕАЛИЗИРА МЕЧТИ

проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

New University Talent (<https://talent.nbu.bg/>) е конкурс за нова авторска песен, създаден от Нов български университет през 2024. През 2026 с голям успех се проведе неговото трето издание. Мисията на конкурса е да открива, подкрепя и развива младите музикални таланти на България. Основната идея е да се провокира създаването на оригинална музика на български език. Но не е само това. Предоставя се реална възможност за професионална реализация на младите таланти. Конкурсът обединява образование, творчество и съвременна музикална среда, като поставя човешкото авторство и автентичността в центъра на музикалния процес.

Конкурсът подкрепя младите български таланти като осигурява награди с реална професионална стойност. Сред тях са заснемане на музикален видеоклип и дигитално разпространение на песента победител, възможност за звукозапис в професионално студио на НБУ, участие в заключителен галаконцерт, както и излъчване на песните на финалистите в ефира на радио N-JOY. Инициативата подкрепя оригиналното музикално творчество и обучението по музика в България. В конкурса *New University Talent* могат да участват автори и изпълнители на възраст между 15 и 35 години с нова, неизлъчвана и непубликувана авторска песен на български език. Допуска се кандидатстване с демозапис, без ограничения за жанр или музикален стил.

Екипът на конкурса проведе допитване до младите хора в

България през декември 2025¹. Резултатите показват отчетлив скептицизъм към използването на изкуствен интелект (ИИ) в музикалното творчество – средната оценка за приемането му е едва 38 от 100, а 82% от анкетираните смятат, че песен, създадена с помощта на ИИ, не бива да печели музикален конкурс, независимо че почти половината от участниците признават, че използват ИИ като помощен инструмент в творческия процес, но категорично отхвърлят идеята той да замени човешкото авторство. За младите музиканти емоцията, автентичността и личната история остават в основата на музиката.

В третото издание на конкурса бяха отличени силни авторски песни. Чухме въздействащи изпълнения. Присъствахме на много емоция, голяма подкрепа от публиката и невероятно настроение. Така може да бъде определена вечерта на заключителния концерт на финалистите от третото издание на конкурса *New University Talent* на 25 юни от 19:00 ч. в Joy Station (София, Студентски град) където традиционно вхождат е свободен! След оспорвана селекция между 40 авторски песни от поп и рок до хип-хоп, блус и фолклор, журито избра финалистите в *New University Talent'26* – 11 на брой (по азбучен ред): Андрей Григоров – „Кул пич“; Виктория Михайлова – „Отивам на море“; Галина Янева – „Светлина в сърцето“; Ева Бел – „Токсик“; Евгения Кринчева – „В очакване“; Ива Генова – „Картината“; Никола Димов – „Бягаш“; Рок група „Графит“ – „Промяна в плана“; Самуил Кулев – „Провал“; Стефани Славчева – „Ще бъдеш ли“ и Шанел Еркин – „Враг“.

През 2026 година конкурсната селекция бе поверена на жури от обичаните академични музиканти от НБУ: почетен проф. д-р Етиен Леви, проф. д-р Милена Шушулова-Павлова, доц. д-р Ангел Заберски, гл. ас. д-р Илиян Парасков. Те са постоянната част от журито вече трета година и основна причина за осъществяването на конкурса *New University Talent*. Идеята бе на проф. Леви, който бе активно подкрепен от другите преподаватели на департамент „Музика“.

¹ цялата анкета на: https://talent.nbu.bg/files/upizi/konkurs-nova-pesen/nbu_ai_music_report.html

Проф. Етиен Леви е един от най-изявените, успешни и търсени вокални педагози в България и тази част на Европа. Той много години е и основен преподавател в редица музикални формати. От 2013 до 2025 е вокален педагог на формата „Като две капки вода“, през 2013 участва в предаването „Музикална академия“ по TV 7, през 2020 участва в музикалното предаване на Нова телевизия „Маскираният певец“ и много други. Доц. Ангел Заберски е основен консултант като композитор и аранжьор, и работещ с редица изявени музиканти и певци в своята педагогически и изпълнителска кариера. Д-р Парасков е продължител на вокалните принципи на доц. Заберски – баща. Изключително успешен в работата си със студенти в НБУ по отношение на мюзикъли, джаз стандарти и проекти. Смятам че допълва пъзела от различни стилове и жанрове в съвременното ни популярно многообразие. Особено интересно е, че тримата основни членове на журито всяка година правят семинар за тези, които искат да участват в конкурса. По време на семинара те дават насоки, показват и подкрепят идеи за по-добра и качествена реализация на бъдещите композитори, певци и текстописци. Проф. Леви и д-р Парасков работят за вокалните параметри на една песен, за нейното изпълнение, за работата и напасването на текста. Доц. Заберски подпомага композиторската и аранжьорската работа по написването на нова вокална творба. Той насочва и инспирира новите творци.

В 2026 година към четиримата преподаватели от департамент „Музика“ се присъединиха още Крис и Юли от „Молец“ и Керана от „Керана и космонавтите“ — артисти, наложили се сред своята аудитория с енергия и новаторство. Така журито стана и специално и „звездно“!

Лица на конкурса за трета поредна година са уникалната МОНА и харизматичният музикант и радиоводещ VenZy, които подкрепят финалистите по пътя им към сцената. Водещи на заключителния концерт бяха VenZy и Алина Сотирова. Режисьор на заключителния спектакъл вече втора година е проф. д-р Анна Пампулова. Благодарим на екипа на РТЦ, на екипа на NUT'26, на дизайнерите, фотографите, на ПР и реклама, на Borislava Dimova

и нейните студенти, на Вероника Милева, автор на стутуетката за победителите, на спонсори и партньори и всички, които работиха почти година конкурсът *New University Talent'26* да се реализира. За прекрасните снимки на събитието се погрижиха фотографите Милена Янкова и Косьо Хаджигенчев. Особено важна за реализацията бе Евелина Андреева – основен двигател на сложната материя съвременен и модерен КОНКУРС, която е връзка с медии, организатор, обединител на целия екип работещ по събитията. Важна роля по реализацията имат и още двама: Христиана Стоименова (докторант в ДП „Музика“, която подпомагаше работата на Евелина) и Алие Байрактар – секретар на департамент „Музика“.

Гласът на публиката също имаше голямо значение при отличаването на песните, защото, преди голямото заключително шоу, финалистите се борят и за подкрепата на публиката. Песните им звучат в ефира на радио N-JOY и на сайта на конкурса.

Проектът се реализира от Нов български университет, но тази година той спечели и финансова подкрепа от Столичната община – Програма „Култура“. Партньори на конкурса бяха *FORTE MUSIC OOD, RADIO N-JOY, MUZE* и *Golden Eight Music*, а медийни партньори – Radio N-JOY и NewBlog 4U.

Бих подчертала, че едни от важните и решаващи награди е популяризирането на песните в ефира на радио N-JOY и особено дигиталното разпространение в над 200 музикални платформи по света чрез MUZE.

Наградените таланти в 2026 година бяха: Самуил Кулев и неговата песен „Провал“ получи награда от МОЛЕЦ – включване в общ музикален проект с групата, което ще подпомогне студентът от НБУ да бъде по-уверен и успешен. Рок група „Графит“ и тяхната песен „Промяна в плана“ покори сърцето на Керана и те получи-ха награда от *Kerana Kosmos* за участие в концерти от лятното им турне като подгръваща група. Стефани Славчева и нейната песен „Ще бъдеш ли“ получи наградата на студентите от програма „Кино и телевизия“ на НБУ. Виктория Михайлова и песента ѝ „Отивам на море“ спечели наградата на публиката и ще има възможност направи Production Video и студиен запис в Радио-телевизионния

център (РТЦ) на НБУ. Песента на Евгения Кринчева (Jenika) „В очакване“ и песента на Андрей Григоров „Кул пич“ заеха първо място на конкурса *New University Talent*’26. Те ще имат възможност за изработване на видеоклип и студиен запис в Радио-телевизионен център на НБУ, ще имат популяризация в ефира на Radio N-JOY, разпространение в над 200 музикални платформи в света и създаване на следваща песен от MUZE.

New University Talent’26 дава възможности, реализира мечти!
В конкурса всички са победители!

26.6.2026

ЗА КНИГАТА „СТИЛИСТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В БЪЛГАРСКАТА РОК МУЗИКА ДО НАЧАЛОТО НА 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК“ С АВТОР Д-Р НЕЛИ МАРИНКОВА

проф. д-р Симо Лазаров

Книгата „Стилистични особености в българската рок музика до началото на 90-те години на XX век“ представлява значим принос към българската музиколожка литература и към изследванията, посветени на популярната музика у нас. Трудът впечатлява със своята ясно формулирана концепция, с последователната методология и с богатия фактологичен материал, чрез който авторката проследява развитието на българската рок култура в широк исторически и стилистов контекст.

Изследването разглежда възникването и развитието на българската рок музика в периода от 60-те години до началото на 90-те години на XX век, като акцентът е поставен върху стилистовите особености, музикалната естетика и културната среда, в която се формира и развива жанрът. Още във въведението д-р Нели Маринкова ясно дефинира основните цели на труда – да бъдат изследвани предпоставките за възникването на българската рок музика, да се проследят процесите на нейното развитие и да се анализират характерните стилистови модели и музикални похвати, чрез които българските музиканти изграждат своята идентичност.

Особено ценен аспект на книгата е историческата перспектива, в която е поставено изследването. Авторката не разглежда българския рок като изолирано явление, а го ситиуира в контекста на световните музикални процеси. В първата глава е проследено влиянието на британския рок и ритъм енд блус върху европейската музикална култура, като се анализира ролята на британските групи и музиканти за формирането на рок естетиката. Тази част от труда е важна, защото поставя основата за разбирането на механизмите, чрез които западната рок култура прониква в България и се адаптира към местната среда.

Д-р Нели Маринкова демонстрира отлична осведоменост относно международните музикални процеси и умело свързва развитието на британския рок с формирането на българските рок формации. Особено впечатление прави начинът, по който авторката проследява трансформацията на блус- и рок моделите в българска среда. Анализите показват, че българските музиканти не са просто подражатели на западните образци, а творци, които адаптират чуждите влияния към собствената културна и естетическа среда.

Втората глава, посветена на началото на българската рок музика през 60-те години, е сред най-силните части на изследването. Тук авторката успява да очертае сложната културна и идеологическа ситуация, в която рок музиката се появява и развива в България. Рокът е разгледан едновременно като форма на художествено изразяване и като културен феномен, свързан с младежката идентичност, свободата на изразяване и стремежа към нов тип естетика.

Особено ценен е анализът на отношенията между рок музиката и официалната културна политика в социалистическа България. Авторката аргументирано показва как идеологическите ограничения влияят върху развитието на жанра, но същевременно подчертава, че именно тези ограничения често стимулират музикантите да търсят оригинални художествени решения. По този начин трудът над-хвърля чисто музикалния анализ и се превръща в културологично изследване на българското общество през разглеждания период.

Важен принос на книгата е детайлното разглеждане на отдел-

ните групи, изпълнители и емблематични произведения. Анализите на песните са професионално аргументирани и демонстрират сериозна музикално-теоретична подготовка. Авторката използва хармонични и стилови анализи, чрез които изяснява характерните особености на рок звученето, инструментариума, вокалната интерпретация и композиционните модели.

Особено впечатление прави вниманието към саундовата специфика на българските рок групи. Д-р Нели Маринкова успява да проследи как през различните десетилетия се променя музикалният език на българския рок – от ранните влияния на британския бийт и рок енд рол до по-късните форми на хард рок, арт рок и нова вълна. Анализите са поднесени по достъпен, но едновременно с това академично издържан начин, което прави книгата ценна както за специалисти, така и за по-широка аудитория.

Третата и четвъртата глава, посветени на развитието на българската рок култура през 70-те и 80-те години, представят периода на нейното най-силно творческо разгръщане. Авторката убедително аргументира тезата, че именно през 80-те години българският рок достига своя апогей, като се оформят различни стилови поднаправления и се появяват музиканти с ярка индивидуалност.

Изключително полезни са наблюденията върху фестивалите, звукозаписната дейност и ролята на медиите за популяризирането на рок музиката. Чрез тези анализи се очертава цялостната музикална инфраструктура на периода и се показва как рок културата постепенно се утвърждава като важна част от българския културен живот.

Книгата има сериозна научна стойност и поради използвания богат документален материал. Авторката се опира както на музикални записи и нотни примери, така и на специализирана литература, архивни източници и документални свидетелства. Това придава на труда убедителност и достоверност. Особено важно е, че в изследването са включени множество примери от българската музикална практика, които рядко са били обект на толкова задълбочен анализ. Езикът на книгата е ясен, последователен и академично издържан. Текстът е структуриран логично, а отделните глави са

взаимно свързани и изграждат последователна концептуална линия. Авторката умело съчетава научния стил с достъпно изложение, което позволява трудът да бъде полезен както за музиковеди и преподаватели, така и за студенти, музиканти и любители на българската рок музика.

Особено значение има и педагогическият аспект на изследването. Авторката аргументирано посочва, че рок музиката все по-често присъства в учебните програми на специализираните музикални учебни заведения. В този смисъл книгата има потенциал да се превърне в ценен учебен и справочен материал за бъдещи музиканти и изследователи.

Книгата има принос към съхраняването на културната памет. Българската рок музика често остава в периферията на академичните изследвания, въпреки че е важна част от музикалната история на страната. Настоящата книга успешно преодолява тази празнина, като систематизира голям обем информация и я представя в научно обоснован вид. Може категорично да се подчертае, че книгата „Стилистични особености в българската рок музика до началото на 90-те години на XX век“ е задълбочено, актуално и приносно изследване. Книгата съчетава музиколожки анализ, исторически преглед и културологичен подход, като по този начин предлага цялостен поглед върху развитието на българската рок музика.

Трудът на д-р Нели Маринкова се отличава с високо научно ниво, с отлична аналитичност и с професионално отношение към изследвания материал. Настоящото изследване безспорно представлява ценен принос към българската музикална наука и заслужава висока оценка както заради своята научна стойност, така и заради културното си значение.

юни 2026

ДОЦЕНТ РОСИЦА БЕЧЕВА С БЕЗСПОРНИ ЗАСЛУГИ В ОБЛАСТТА НА МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО, НАУЧНИТЕ ИЗСЛЕДВАНИЯ И ВИСШЕТО ОБРАЗОВАНИЕ

проф. д-р Симо Лазаров

В цялостната си професионална дейност доц. д-р Росица Бечева демонстрира последователност, висока компетентност и стремеж към непрекъснато развитие. Нейните творчески, научни и педагогически постижения представляват значим принос към развитието на академичната музикална общност и утвърждават авторитета ѝ като уважаван преподавател, изследовател и изпълнител. Съчетанието между активна концертна дейност, научна продукция и успешна педагогическа практика е ярко доказателство за нейния висок професионализъм и принос към развитието на музикалното образование и култура.

Научноизследователската дейност на доц. д-р Росица Бечева също заслужава висока оценка. Нейните публикации се отличават със задълбочен аналитичен подход, прецизност в използването на научната методология и стремеж към актуалност на разглежданите проблеми. Изследванията ѝ са насочени към въпроси, които имат както теоретична, така и практическа стойност, като предлагат нови гледни точки и възможности за приложение в изпълнителската и педагогическата практика. В научните си разработки тя успешно съчетава богатия си практически опит като изпълнител с академичната задълбоченост, което придава на нейните трудове

убедителност и висока професионална стойност.

Не по-малко значима е педагогическата дейност на доц. д-р Росица Бечева. Като университетски преподавател тя се отличава с отговорност, последователност и индивидуален подход към всеки студент. Работата ѝ се характеризира с високи професионални изисквания, съчетани с уважение към личността и творческия потенциал на обучаемите. Тя умее да мотивира студентите си, да развива техните изпълнителски качества и да насърчава самостоятелното художествено и научно мислене. Под нейно ръководство младите музиканти получават не само солидна професионална подготовка, но и ценни нравствени и етични ориентири, които са съществена част от изграждането на бъдещите музикални специалисти.

Особено силно впечатление оставя съвместната творческа дейност на доц. д-р Росица Бечева с проф. д-р Симо Лазаров, почетен професор на НБУ. Техните концерти се отличават с високо художествено ниво, внимателно подбран репертоар и задълбочена интерпретация, които допринасят за популяризирането на камерното музициране и съвременното музикално изкуство. Значим принос в тази насока има и участието им в събитията, организирани в рамките на дейността на Учебно-практически и изследователски център за компютърно музициране и саунд дизайн на Нов български университет „Станислав Станчев-Стенли“ и в Международен форум-фестивал „Вселената на компютърната музика“ – всяка година. Форумът се утвърди като пространство за творчески обмен между изпълнители, преподаватели и млади музиканти, а активното участие на доц. д-р Бечева в неговата организация и художествена реализация е свидетелство за нейната ангажираност към развитието на музикалната култура и международното академично сътрудничество. Провежданите концерти, майсторски класове и научни срещи допринасят за разширяването на професионалните контакти и за създаването на благоприятна среда за обмен на идеи и добри практики.

През годините имах възможността да наблюдавам отблизо професионалната дейност на доц. д-р Росица Бечева както в областта на изпълнителското изкуство, така и в нейната научноизследо-

вателска и педагогическа работа. Впечатленията ми са за изключително отдаден преподавател, активен музикант и изследовател, който последователно съчетава висок професионализъм, творческа инициативност и безспорен организационен талант.

Въз основа на изложените впечатления давам своята висока оценка за професионалната дейност на доц. д-р Росица Бечева. Считам, че тя е изграден и авторитетен специалист с безспорни заслуги в областта на музикалното изкуство, научните изследвания и висшето образование, като нейната дейност заслужава високо обществено и академично признание.

22.07.2026

РЕЦЕНЗИЯ НА КОНЦЕРТ "ZABERSKI VS YOSSIFOV"

д-р Симеон Симеонов

На 19.05.2026 г. в зала Кино Люмиер на НДК, София се проведе джаз концерт "ZABERSKI VS YOSSIFOV" с участието на Ангел Заберски на пиано, Михаил Йосифов – тромпет и флюгелхорн, Борис Таслев – бас и Стоян Янкулов – ударни инструменти. Концертът беше с обща продължителност около 2 часа и се състоя пред пълен салон. Бяха представени авторски композиции на групата, както и първото цялостно изпълнение на албума "ZABERSKI VS YOSSIFOV", в който са включени 8 пиеси, шест от които са с автор Ангел Заберски и две – на Михаил Йосифов. След концерта можеше да се закупи албума на CD, както и да се вземат автографи от музикантите.

По време на концерта групата демонстрира виртуозно владение на инструментите. При работата на Стоян Янкулов с ударните инструменти си пролича както ритмическо отношение, така и боравене с тембровите и мелодически характеристики и с широкия спектър от възможности за звукоизвличане от отделните части на сета барабани. Борис Таслев се отличи със стабилност в басовата линия, използване на техники walking bass и лък и с въображение при изпълнението на сола. От Михаил Йосифов чухме виртуозно владение както на тромпет, така и на флюгелхорн, и тяхното функционално използване в музиката, спрямо спецификите на двата инструмента. Ангел Заберски демонстрира изключително туше на клавишите, темпова гъвкавост, техническа свобода и в по-бавните,

и в бързите пиеси. Ансамбловото звучене бе цялостно, като беше запазена и индивидуалността на всеки музикант.

По време на концерта, Ангел Заберски каза, че композициите са написани по време на пандемията от COVID-19. Действително в пиесите се откриваше връзка между сложността на споменатия период – загубата на близки хора, напрежението от това, че сме изправени пред лицето на заразата – и оптимизма за продължаване на живота, въпреки неприятностите и страданията. Битови сюжети – трафик, залез, петък вечер – бяха представени чрез едноименни композиции, в които едни ежедневни случки, често незабелязвани, са разгърнати до степен на разкриване на красотата, която те съдържат. Музиката водеше към пречупването на неприятните усещания през чувството за удоволствие от мига съществуване до зараждане на желание да се продължи напред. Професионалното ниво в композиционната техника на Ангел Заберски и Михаил Йосифов е много високо. Двата са достигнали до свои начини за изразяване на събитията и емоциите си чрез музиката. В пиесите на Ангел Заберски открих по-различна чувствителност към миналото и едно смирение, свързано с преживяванията, които предстоят от тук нататък. В музикалните структури се усеща и опита му като автор и на симфонична музика. Хомогенността в изпълненията на групата показва любовта им към композициите, както и съпричастност към темите, разгледани в тях.

Всичко това превърна концерта в нещо повече от една от поредните джаз срещи. След края на събитието, си дадох сметка, колко красив е животът и светът около нас, въпреки проблемите и разочарованията.

Май 2026

ФОЛКЛОРЕН КОНЦЕРТ „ЗАИГРАЛИ ЛАЗАРКИ“ – ПОДДЪРЖАНЕ НА ИНТЕРЕСА КЪМ ТРАДИЦИИТЕ

доц. д-р Росица Бечева

Обичаят „Лазаруване“ беше пресъздаден във празничния фолклорен концерт „Заиграли лазарки“, състоял се на 04.04.2026 на сцената на Университетски театър на Нов български университет. Концертната програма включваше лазарски танци от различни региони на страната, музика – изпълнения на Лазарски песни акапела, обработен фолклор. Организатор и водещ на концерта бе доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска. Тя анонсира събитието пред присъстващите със следните думи: *„Настоящият концерт е посветен на един от най-красивите пролетни момински обичаи „Лазаруване“. Празник, посветен на младостта, красотата и вдъхновението за нещо ново и красиво. Целта на концерта е да бъдат представени лазарските традиции от различните региони на страната. Всеки един от тях показва стила и характера на песните, музиката и танците на отделните етнографски области.“* На концертния подиум обичаят „Лазаруване“ беше представен през погледа и интерпретацията на различни фолклорни танцови формации: Танцова формация „Тропанка“ на НБУ, Академичен фолклорен ансамбъл „Иван Тодоров“ – София с ръководител Здравко Димитров и Школа за фолклорни вдъхновения „Олга Борисова“ – София с ръководител Ивайло Маджаров. Облеклото на танцьорите, включваше елементи от традиционната обредна носия на лазарките, украса за глава и аксесоари: венци и цветя, на-

кити, пауново перо (павун).

Първият танц от концертната програма – в изпълнение на студентите от ТФ „Тропанка“ беше „Еркечки лазарки“ с хореография на Маргарита Дикова, постановка на доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска. Концертът продължи с изпълненията на момичетата от Академичен фолклорен ансамбъл „Иван Тодоров“, които представиха „Шопски Лазарки“ отново с хореография на Маргарита Дикова. След това ТФ Тропанка представи своя най-нов танц, направен специално за този концерт – „Пролетен момински танц“ с хореография на Даниела Дженева, в който се включи и Школата за фолклорни вдъхновения „Олга Борисова“.

Концертът беше закрит от водещата доц. д-р Маргарита Кръстева-Стойчевска, която в своите заключителни думи поздрави участниците и отбеляза: *„със своята лекота на изпълнение и майсторско превъплъщение момичетата ни пренасяха от един край на страната ни до друг“*.

Водещо присъствие в концертната програма имаше танцова формация „Тропанка“ на Нов български университет, чиито създател, ръководител и хореограф е доц. Маргарита Кръстева-Стойчевска – доктор по музикознание и музикално изкуство и доцент по българска фолклорна хореография и фолклористика в НБУ. През последните години тя активно работи и с алумни на програмите по български фолклор като създават съвместни творчески проекти. През 2023 проведе майсторски клас по български фолклорни танци в Zhejiang Conservatory of Music, Hangzhou, Китай (30.10-07.11.2023), кодето представи красотата и традициите на нашия традиционен фолклор.

Създадена през 2002 формация „Тропанка“ в НБУ има многобройни участия във фестивали и концерти в страната и чужбина. Носител е на награди от конкурси, между които: Първа награда на конкурса „Път към славата“ (2024); Наградата на Посолството на Република България в Република Северна Македония и Първа награда за най-добро изпълнение на Пирински танц по време на Дни на българския фолклор, култура и традиции в Охрид (2018). Педагогическата концепция на доц. Кръстева-Стойчевска е свързана с

идеята формация „Тропанка“ да е обединяващ фактор в университета. Екипът на формацията през годините на своето съществуване включва не само студенти от специализация „българска фолклорна хореография и режисура“, но и студенти от различни специалности на програмите по музика, но и от различни други програми извън професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство на Нов български университет, обединени от идеята за магията на танца.

В заключение, бих искала да отбележа, че фолклорният концерт „Заиграли лазарки“ е един съвременен начин за представяне на живата традиция-обред на концертния подиум. През годините съм присъствала на не един фолклорен концерт-спектакъл от организирания в Нов български университет. В тези концерти, даващи възможност на присъстващите да се докоснат до духа, атмосферата и красотата на българският фолклор и музикално-танцовото изкуство, намира израз и идеята традициите да бъдат съхранени и предадени на бъдещите поколения. Основна роля за поддържане на интереса към традициите в НБУ има доц. Кръстева-Стойчевска

25.07.2026

ЗА КНИГАТА
„СТИЛИСТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ В
БЪЛГАРСКАТА РОК МУЗИКА ДО НАЧАЛОТО
НА 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК“ С
АВТОР Д-Р НЕЛИ МАРИНКОВА

проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

В книгата си „Стилистични особености в българската рок музика до началото на 90-те години на XX век“ (2026) гл. ас. д-р Нели Маринкова продължава своите изследвания върху българската поп музика. Познавам много добре дисертационния ѝ труд „Влиянието на блуса върху българската поп музика до края на 80-те години на XX век“, който получи висока оценка и успешно беше защитен като докторат през 2015 г. в НБУ. В него за първи път влиянието на блуса върху поп музиката беше разгледан и в музикалнотеоретичен аспект. Същия комплексен подход Нели Маринкова прилага и сега, проследявайки конкретно рок влиянията, които формират стилистичните особености в българските песенни образци и в стила на изпълнителите. Високо ценя направените анализи на „вечните БГ хитове“ в тази жанрова сфера. Въз основа на тях тя формулира спецификата и основните стилови направления при българските рок изпълнители през разглежданите десетилетия – тема, която до този момент не е била обект на специално проучване.

Много важни са личният поглед и придобитият изпълнителски опит, които са в основата и научните интереси на автор-

ката. Израснала с песните на знакови имена като „Queen“, „Тото“, „Nazareth“, „Kansas“, Тина Търнър, Уитни Хюстън, Селин Дион и др., до 2007 г. Нели Маринкова работи с групите „Феротон“, „Zodiac“, „Rich band“ и „Favorite“ и има множество изяви у нас и в чужбина, а в периода 1997 – 2002 г. с Етиен Леви създават творческия тандем „Етиен и Нели“ и реализират многобройни аудиозаписи, видеоклипове, участия в радио и телевизионни шоу програми и рецитали на големите български конкурси. Това ѝ носи Втора награда на Международния фестивал „Златният Орфей“ (1998) с песента „Приказан свят“ и на Първа награда на XXX юбилеен Пролетен радиоконкурс с песента „Поглед към мама“ (1999).

Специално ще подчертая и нейната много успешна педагогическа практика като преподавател в Нов български университет и Националното музикално училище „Любомир Пипков“, многобройните успехи на нейните ученици са ярко свидетелство за това. Нещо повече, някои от възпитаниците ѝ вече имат свои вокални школи, използвайки придобитите знания за вокално и артистично изграждане и усъвършенстване.

В книгата си Нели Маринкова подчертава, че „рок музиката с днешна дата се налага като основна в педагогическия процес наред със стиловете блус, соул, фънк, поп и ар-енд-би. В тази връзка в специализираните музикални учебни заведения тя е част от заложената програма като стилова специфика“. И това изисква да бъде проучена. Тази нейна убеденост е и основната ѝ мотивация да се насочи към по-детайлно вглеждане в процесите и спецификите на рок музиката.

Структурата на текста разкрива ясно формулираните конкретни цели, които авторката си поставя.

Първата глава е посветена на британския рок като основа на жанровата култура през 60-те години на XX век, както и на влиянието му върху българската рок музика. Проследени са процесите, свързани със създаването на британския рок, основните стилове и водещите представители на британския ритъм енд блус, значението му за развитието на европейската поп музика.

Втората, третата и четвъртата глава анализират българската

рок музика през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век. Убедително и аргументирано са проследени стилистичните промени, основани на въведените музикални анализи. През 60-те години централни са влиянията на британската рок музика върху творбите, които се приети за „идентификационен български модел“. За легитимизирането на рок музиката у нас в началото и през втората половина на 70-те години важна роля има Младежкият конкурс за забавна песен, който фокусира търсенията в полето на рок културата и през следващите десетилетия, и на тази институция е отделено специално място. Направена е характеристика на рок формациите, изведени са индивидуалните им черти, паралелно са разгледани авторствата на групите и композиторското творчество, както и авторите на текстовете. Въз основа на хармоничните анализи на хитовите творби са изведени обобщаващите тенденции. В четвъртата глава, озаглавена „Апогей на рок културата в България през 80-те години на XX век“, авторката съумява да обхване все по-пъстрата картина на рок музиката у нас, проследявайки промените в стиловете поднаправления. Централна тема са „златните“ години на българския рок и появата на новата генерация музиканти.

Книгата представя за първи път в полето на музикологичните трудове у нас цялостната многостранна картина на рок музиката в България през 60-те – началото на 90-те години. В тази картина могат да бъдат проследени тенденции и процеси, имена на автори и изпълнители, творчески почерци и изпълнителски стилове, които допълват представата ни за тази музикална и културна сфера в България.

Фактологията е прецизно въведена, използвани са различни източници – от основни публикации на български и чуждестранни автори до различни документални материали и нотни издания. Направените изводи са „озвучени“ със стилистични и музикалнотеоретични анализи. Освен ползваната литература, в основния текст са посочени линкове към музикалните изпълнения. Така изследването е приносно и с включения в него богат емпиричен материал.

Текстът на Нели Маринкова е отворен и за бъдещи проучва-

ния. Това проличава и от последната глава – „Вместо заключение“, където обобщено е коментирана „българската рок музика като част от съвременното вокално обучение по поп и джаз пеене“. Тема, която си заслужава да бъде коментирана в бъдеще и от методическа гледна точка. Но несъмнено направените стилистични и музикалнотеоретични анализи ще бъдат основата за това.

Поздравявам Нели Маринкова за книгата. Сигурна съм, че тя ще бъде интересна и много полезна на разнородна читателска аудитория – изследователи, изпълнители, вокални педагози и, разбира се, почитатели на рок музиката.

Млад научен форум за музика и танц

конференция с международно участие

брой **20**

В настоящия Сборник 20 на „Млад научен форум за музика и танц“, който се явява и като юбилеен, са публикувани 30 доклада с разнообразна тематика (подбрани чрез двойно тайно рецензиране, съгласно издателската политика на ежегодника): музика (създаване, интерпретиране, акустика, озвучаване, звукозапис и видеореализации, преподаване, история, теория, стилистика – класика, популярна музика, електронна и дигитална...), танц, както и сценични изкуства (театър, кино... – осмисляния, режисура, жанрове и публики), литература. Освен департамент „Музика“ преди години към нас се присъединиха колеги от други департаменти в НБУ. Но участниците в конференцията, респ. авторите на докладите, са докторанти и постдокторанти от България и чужбина (Италия, Сърбия, Косово, Китай) и не са само от НБУ, а и от други висши училища и институции. В сборника за втора година се публикуват и рецензии на висококачествени събития на департамент „Музика“, както и за монографии на колеги от департамента. Така те получават съответното научно мнение за своята работа.