

ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА
СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS
SOFIA UNIVERSITY "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

МУЗИКА, МУЛТИМЕДИЯ И КУЛТУРА

MUSIC,
MULTIMEDIA,
AND CULTURE

2/2025



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ГЛАВЕН РЕДАКТОР
Доц. д-р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП
ПРОФ. д-р АДРИАН ГЕОРГИЕВ
Доц. д-р РАЛИЦА ДИМИТРОВА
Доц. д-р СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА
Гл. ас. д-р МАРИНА АПОСТОЛОВА-ДИМИТРОВА
Гл. ас. д-р ЕМИЛИЯ КАРАМИНКОВА-КАБАКОВА

ВЪНШНИ РЕЦЕНЗЕНТИ
ПРОФ. д-р НЕВА КРЪСТЕВА – НМА
ПРОФ. д.изк ПЕТЕР ЦАНЕВ – НХА
Доц. д-р ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ – ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СУ “Св. Климент Охридски”

АСОЦИИРАНИ РЕАДКТОРИ
АНГЛИЙСКИ ЕЗИК: ЕКАТЕРИНА КУИН И КАЙА ТИТЕВА
ФРЕНСКИ ЕЗИК: ГЛ. АС. д-р ВЪЛЧАН ВЪЛЧНОВ

ТЕХНИЧЕСКИ РЕДАКТОР
ДОКТОРАНТ НЕЛЛИ ДИНЕВА

ДИЗАЙН НА КОРИЦАТА
СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
“Св. Климент Охридски”

ISSN 3033-117X

EDITORIAL BOARD

EDITOR-IN-CHIEF

DR. HRISTO KARAGYOZOV, ASSOC. PROFESSOR

EDITORS

DR. ADRIAN GEORGIEV, PROF.

DR. RALITSA DIMITROVA, ASSOC. PROF.

DR. SILVANA KARAGYOZOVA, ASSOC. PROF.

DR. MARINA APOSTOLOVA-DIMITROVA, ASST. PROF.

DR. EMILIA KARAMINKOVA-KABAKOVA, ASST. PROF.

PEER REVIEWERS

DR. NEVA KRASTEVA, PROF. – NAM

D.ART PETER TSANEV, PROF. – NAA

DR. PETAR PLAMENOV, ASSOC. PROF. – FACULTY OF PHILOSOPHY
SU "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

ASSOCIATE EDITORS

ENGLISH: EKATERINA QUIN AND KAYA TITEVA

FRENCH: DR. VALCHAN VALCHANOV, ASST. PROF.

TECHNICAL EDITOR

DOCTORAL STUDENT NELLY DINEVA

COVER DESIGN

SILVANA KARAGYOZOVA

EDITION OF "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

UNIVERSITY PUBLISHING HOUSE

ISSN 3033-117X

СЪДЪРЖАНИЕ

Доцент д-р Полина Д. Димова - НА КРЪСТОПЪТЯ НА СЕТИВАТА: ДВАДЕСЕТ ТЕЗИСА ЗА СИНЕСТЕЗИЯТА В ЕВРОПЕЙСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ....	7
Доц. д-р Христо Карагъзов - ПРИЛОЖЕНИЕ НА ХАРДУЕРНИТЕ МАСТЕРИНГ КОМПРЕСОРИ В ПОСТПРОДУКЦИЯТА	26
Доц. д-р Ралица Димитрова - НЯКОИ ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПРОБЛЕМИ В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ „КЛАСИЧНО И РОМАНТИЧНО“, ОП. 24 НА ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ	51
Гл. ас. д-р Десислава Тилева - РОЛЯТА НА ТЕКСТА В РАЗЛИЧНИТЕ ЕТАПИ В ЕВОЛЮЦИЯТА НА ДЖАЗА	59
Ас. д-р Ралица Люцканова - МУЗИКА И СЛОВО. РОЛЯТА НА ИЗКУСТВОТО В ХХІ ВЕК	70
Нелли Динева, Докторант, Доц. д-р Христо Карагъзов- ОПЕРНИ ЗАГЛАВИЯ ПО КЛАСИЧЕСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	90
Гл. ас. д-р Рая Ковачева- НЕРАВНОДЕЛНИТЕ МЕТРУМИ В ОБУЧЕНИЕТО НА БЪДЕЩИТЕ УЧИТЕЛИ ПО МУЗИКА И НА СТУДЕНТИ ТОНРЕЖИСЬОРИ	110
Гл. ас. д-р Диана Данова-Дамянова -ЗА НЯКОИ ПО-МАЛКО ПОЗНАТИ МНОГОЧАСТНИ ВОКАЛНИ ТВОРБИ НА ПЕТЪР СТУПЕЛ.....	125
Бакалавър Магдалена Шукалска - БИЖУТА И КУТИЙКИ ЗА БИЖУТА: ИЗОБРАЖЕНИЕТО НА „СИЛМАРИЛИОН“ (1977) НА ДЖ. Р. Р. ТОЛКИН В „НОЩТА НА СЛЕПИЯ ПАЗИТЕЛ В СРЕДНАТА ЗЕМЯ“ (1998)	140
Мария-Магдалена Недкова, докторант, Доц. д-р Веселин Караатана- сов - ОТ ЛИТЕРАТУРНИЯ ТЕКСТ КЪМ МУЗИКАЛНАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ (ИГРОВИЯТ ПОДХОД В КОМПОЗИЦИОННИЯ ПРОЦЕС)	154
Христо Танев - РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГАТА „БАХ СРЕЩУ ИИ (ИЛИ МОЖЕ ЛИ МАШИНАТА ДА СЪЗДАВА ИЗКУСТВО)“ ОТ ДОЦ. ХРИСТО КАРАГЪЗОВ	170

CONTENTS

Associate Professor, Dr. Polina D. Dimova - AT THE CROSSROADS OF THE SENSES: TWENTY THESES ON SYNAESTHESIA IN EUROPEAN MODERNISM..7	
Assoc. Prof. Dr. Hristo Karagyozev - APPLICATION OF HARDWARE MASTERING COMPRESSORS IN POST-PRODUCTION	26
Assoc. Prof. Ralitsa Dimitrova, PhD - SOME INTERPRETATIONAL PROBLEMS IN THE PIANO CYCLE „CLASSICAL AND ROMANTIC“, OP. 24 BY PANTO VLADIGEROV	51
Dr. Desislava Tileva, Assist. Prof. - THE ROLE OF THE TEXT IN DIFFERENT STAGES OF THE JAZZ EVOLUTION	59
Dr. Ralitsa Lyutskanova, Asst. Professor - MUSIC AND LITERATURE. THE ROLE OF THE ARTS IN THE 21ST CENTURY	70
Nelly Dineva- PhD Student, Assoc. Prof. Dr. Hristo Karagyozev- OPERA TITLES BASED ON CLASSICAL LITERARY WORKS	90
Chief Assistant Raya Kovacheva, PhD-THE IRREGULAR MUSICAL MEASURES IN THE TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS AND STUDENTS IN SOUND ENGINEERING	110
Assist. Prof. Diana Danova-Damyanova, Ph -ON SOME LESSER-KNOWN MULTI-PART VOCAL WORKS BY PETAR STUPEL.....	125
B.A. Magdalena Szukalska - JEWELS AND JEWEL CASES: THE DEPICTION OF J. R. R. TOLKIEN'S THE SILMARILLION (1977) IN BLIND GUARDIAN'S NIGHTFALL IN MIDDLE-EARTH (1998).....	140
Maria-Magdalena Nedkova, doctoral student, Assoc. Prof. Dr. Veselin Karaatanasov - FROM THE LITERARY TEXT TO MUSICAL IMPROVISATION THE PLAYING APPROACH IN THE COMPOSITION PROCESS	154
Cristo Taneff - REVIEW OF THE BOOK "BACH VS. AI OR CAN THE MACHINE CREATE ART" BY ASSOCIATE PROF. HRISTO KARAGYOZOV.....	170

НА КРЪСТОПЪТЯ НА СЕТИВАТА: ДВАДЕСЕТ ТЕЗИСА ЗА СИНЕСТЕЗИЯТА В ЕВРОПЕЙСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

доцент д-р Полина Д. Димова

AT THE CROSSROADS OF THE SENSES: TWENTY THESES ON SYNAESTHESIA IN EUROPEAN MODERNISM

Associate Professor, Dr. Polina D. Dimova

Резюме:

Статията проследява някои естетически, културни и научни дискурси на синестезията в модернизма, като представя двадесет тезиса за цветния слух от книгата на автора *На кръстопътя на сетивата* (Dimova, 2024). През призмата на невронауката и сетивната история синестезията е концептуализирана като физиологично, художествено и културно единство на сетивата. Явява се определяща фигура в модернизма, която в моята трактовка вдъхновява интермедиялните експерименти в модерното изкуство. В тази теория осмислям адаптацията чрез екфразата като пренос между изкуствата. Така твърдя, че синестетичните метафори предчувстват бъдещи мултимедийни адаптации. В основната част разглеждам някои интермедиялни проекти, започвайки с музикалните драми на Рихард Вагнер и синестетичната им рецепция от Шарл Бодлер. По-нататък обсъждам как абстрактното изкуство на Василий Кандински и цветната музика на Александър Скрябин са вдъхновени от синестезията като сетивно, естетическо и мистично преживяване, спомогнало за възникването на абстрактното изкуство. Накрая предлагам методология на сетивното четене за анализ на интермедиялни адаптации и в съвременното българско изкуство.

Ключови думи:

синестезия и сетивна история; интермедиялна адаптация; модерна литература, музика и живопис; абстрактно изкуство; Скрябин

Abstract:

*The article traces the aesthetic, cultural, and scientific discourses of modern synaesthesia and presents twenty theses on color-hearing based on the author's book *At the Crossroads of the Senses* (Dimova, 2024). By drawing on neuroscience and sensory history, the text conceptualizes synaesthesia as a neurological, artistic, and cultural unity of the senses and a defining figure of modernism that inspired the intermedial experiments of modern art. Seen through the lens of ekphrasis and intermediality, this theory of adaptation contends that synaesthetic metaphors anticipate and promote future multimedia transpositions across the arts. I next discuss several intermedial projects, beginning with Richard Wagner's music dramas and their synaesthetic reception by Charles Baudelaire. I then show how synaesthesia stimulated the development of abstract art by inspiring Wassily Kandinsky's abstract paintings and Aleksandr Scriabin's visual music. I ultimately propose a methodology of sensuous reading for studying intermedial adaptation in contemporary Bulgarian art, as well.*

Keywords:

synaesthesia and sensory history; intermedial adaptation; modern literature, music, and painting; abstract art; Scriabin

Настоящата статия представя основните тезиси, развити в монографията ми *На кръстопътя на сетивата: Синестезията в литературата, музиката и изкуството на европейския модернизъм* (Dimova, 2024). Книгата разглежда взаимодействията между изкуствата и науката в края на 19. в., началото на 20. век и демонстрира как те са вдъхновили мултимедийните експерименти в модерното изкуство. През призмата на сетивата и сетивната история обсъждам как тези взаимодействия са спомогнали за създаването на понятието „синестезия“ и са довели до осъзнаването на смесените възприятия. В книгата концептуализирам синестезията като физиологично, художествено и културно единство на сетивата. В главния аргумент твърдя, че синестезията е определяща фигура и понятие в модернизма, а съгласно основните ми тезиси синестезията се поражда в мрежа от дискурси, мултимедийни технологии, художествени творби и мултисензорни усещания. В тази сетивна мрежа възникват синестетични метафори, които в интерпретацията ми предчувстват и вдъхновяват бъдещи мултимедийни адаптации в различни форми на изкуството.

Статията очертава двадесет тезиса за така наречения цветен слух (Dimova, 2024: 1). Ще започна с дефиницията на синестезията в съвременната невро-

наука, а после ще предложи културни и художествени дефиниции, които отвеждат отвъд науката към историята на сетивата и експерименти в изкуството от края на 19. и началото на 20. век. През призмата на синестезията ще обсъдя музикалните драми на Рихард Вагнер – неговото цялостно изкуство или *Gesamtkunstwerk*, както и по-късни мултимедийни или интермедиялни произведения в модерното изкуство. Ще покажа как модернистите използват синестетични метафори, които предполагат и сбъдват своите интермедиялни адаптации. Под интермедиялност разбирам транспонирането на произведения от един вид изкуство в друг, както например в трансформирането на поезията в песен или музика. Така ще видим как синестезията като сетивно възприятие, естетическо понятие и мистично състояние вдъхновява абстрактното изкуство на Василий Кандински и цветната музика на Александър Скрябин.

Необходимо е да започнем с някои уговорки. Изграждайки една теория на адаптацията, настоящата статия се изправя срещу разделението на изкуствата. Наложено в модерната естетика още с трактата на Готхолд Ефраим Лесинг *Лаокоон*, или за границите на живописата и поезията (1766), това разделение по-късно е развито и в текстовете на Едуард Ханслик за превъзходството на абсолютната, инструментална музика над програмната музика, която винаги се опира на текст или програма отвъд музиката, както и в есета на Клемънт Грийнбърг за надмощието на абстрактното, чисто изкуство над смесените му, снизени форми (Lessing, 1978; Hanslick, 1998; Greenberg, 1986). В изследванията си за словото и образа, екфразата (реторичното описание на предмет на изкуството) и сравнителните изкуства У. Дж. Т. Мичъл и Даниел Олбрайт преодоляват разрыва между различните художествени форми, като създават необходимите предпоставки за предложената тук теория на адаптацията (Mitchell, 1994; Albright, 2001). В „Екфразата и Другото“ Мичъл определя естетическата позицията на Лесинг и неговите последователи като „екфрастичен страх“ (*ekphrastic fear*), че границите между изкуствата могат да бъдат прекрачени. Но защо у критиците се буди страх, след като всички приемаме с „екфрастично безразличие“ (*ekphrastic indifference*) невъзможността на едно изкуство да замени друго поради разликата в изразните им средства и материалната им същност, а и разбираме чисто утопичната „екфрастичната надежда“ (*ekphrastic hope*) на поетите да създадат с думи осезаеми и видими образи? За Мичъл това са все стадии на осмисляне на екфразата, които неизбежно пораждаат „екфрастична амбивалентност“ (*ekphrastic ambivalence*) в сложния интермедиялен процес на възприемане на смесените изкуства. Според него борбата

между изкуствата е всъщност чисто идеологическа и разчита на разделението субект/обект, аз/другото и т.н. Словото се възприема като доминиращо, красноречиво, свързано с мъжкото начало, докато феминизираната картина е няма, красива, пасивна. Така спречкването между изкуствата придобива метафизически измерения и отразява джендърни, расови и културни опозиции. То демонстрира амбивалентното ни отношение към другите хора, към другостта. В последна сметка, в интерпретацията ми синестезията подрива нормативни граници, авторитети и опозиции и се застъпва за многото изкуства, събрани в едно, за смесването им, за разнообразието.

Но какво представлява синестезията? 1. Синестезията е фигуративното и физиологично смесване или свързване на сетивата в нашите възприятия, например в усещането на звуците като цветове или форми. Вродената синестезия е крайно индивидуален, неврофизиологичен феномен. Някои синестети могат да видят тембъра на цигулките като сребристо-син или наситено зелен, други изпитват музиката на флейтите в яркожълти или пастелно сини цветове. Съгласно сегашните неврологични критерии 2. синестезията се проявява като неволна и автоматична междусензорна реакция. 3. Тя предполага строго определени и неизменни асоциации между сетивни възприятия, например между цвят и музикална нота, тоналност или тембър. За един синестет гласната А е винаги в цвят бордо, докато гласната Е винаги е оцветена в тревисто-зелено. За друг А е черно, а Е може да е синьо. 3. Също така синестезията е емоционално обогатена. 4. Тя създава запомнящи се и смислопораждащи преживявания. 5. Накрая синестетите изпитват междусензорните си асоциации като обобщени възприятия. Например в музиката те виждат абстрактни фигури, проектирани в пространството или очертани в съзнанието. Тези формови константи наподобяват кръгове, звезди, линии, вълни, тунели и фунии, мрежи и решетки. Подобни геометрични модели се явяват на всички ни преди сън, в състояния близки до смъртта, при наркотични халюцинации, по време на медитация или в мистични видения, например на музиката на Рихард Вагнер (Фиг. 1).

Синестезията е научно документирана за пръв път в дисертацията по медицина на Георг Закс през 1812 г. (Dimova, 2024: 29). От този момент нататък експериментални психолози, философи и поети се опитват да обяснят как звукът може да предизвика визуални възприятия, абстрактни цветове и форми. Наричан през 19. век *audition colorée* или *color-hearing*, цветният слух често е описван от психолозите като халюцинация или илюзия. Жул Мийе предлага термина синестезия през 1892 и твърди, че синестезията е следващ, по-висш

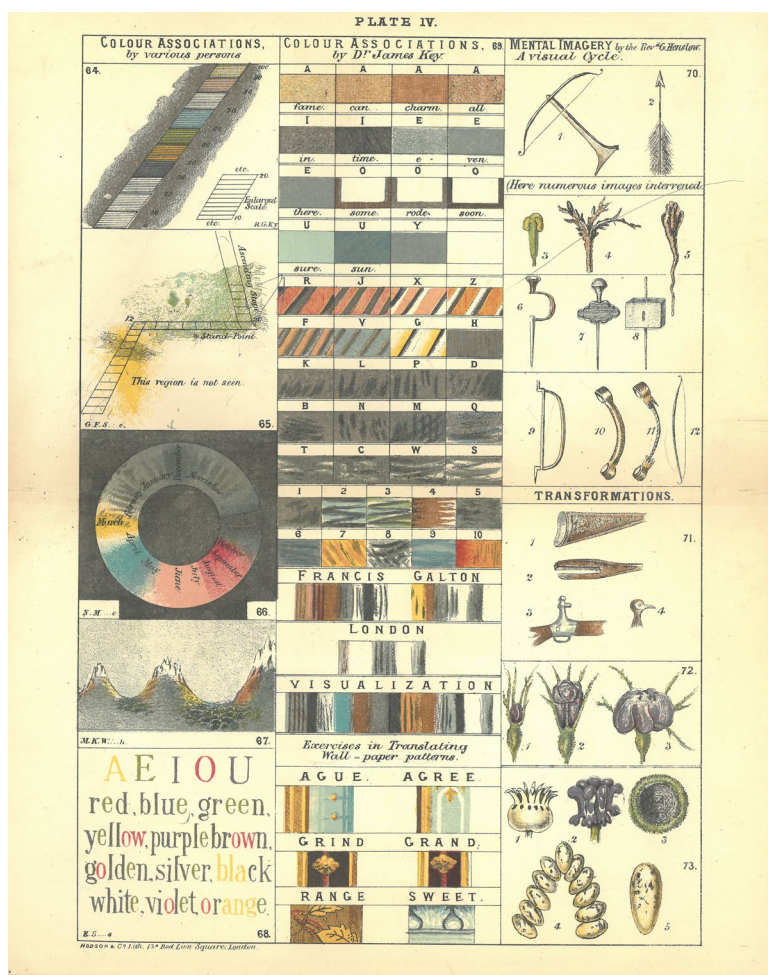
стадий в еволюционното развитие на нервната система (Millet, 1892; Dann,



Фигура 1. Ани Безант и Чарлс Ледбитър, „Музиката на Вагнер“, Мисло-форми, илюстрация W, 1905 г.

През 1880–1881 г. психологът Франсис Галтън работи със синестети, които рисуват своите смесени възприятия (Фиг. 2). В илюстрациите им виждаме цветното колело на сезоните, където зимните месеци най-отгоре са сиви (№ 66). Март е жълт, април и май са сини, а летните месеци са най-отдолу и преминават от розово към тъмночервеното на есента. Галтън се възхищава от „великолепието“ на нюансираните умствени пейзажи, които изникват в човешкото съзнание – например в изображението на годините като „хълмове, простиращи се в далечината“ (№ 67). Представени са и цветовете на гласните – А жълт, Е зелен, И тъмен, О червен, У сив (№ 68), както и шарените букви и

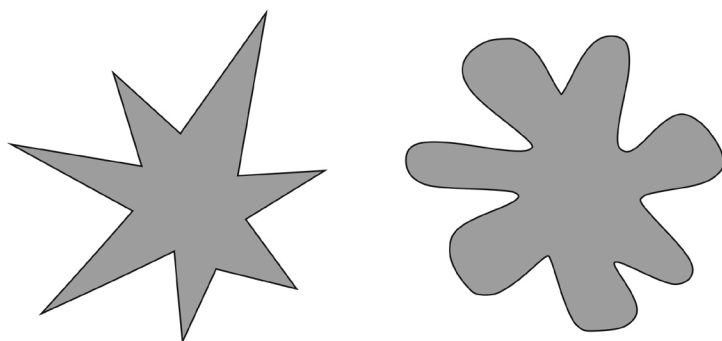
цифри на Д-р Джеймс Кий. За него „шарките са като думите в поезията“ (№ 69). Според Галтън подобно на езика тези образи създават поетични смисли. Така той свързва синестетичните преживявания с поезията и изкуството. За него цветовете асоциации са естетически феномен, който може да бъде наподобен единствено чрез изкуството.



Фигура 2. Франсис Галтън, „Цветови асоциации и ментални образи“, *Изследвания на човешките способности*, илюстрация 4, 1883 г.

На първия конгрес по физиологична психология в Париж през 1889 г. румънският психолог Едуард Грюбер даже предполага, че синестезията отразява космическите съответствия между цветовете и звуци (Dimova, 2024: 45, 61). В неговата теория за „математиката на космоса“ той преосмисля идеята на Исаак Нютон от 1704 г., според която съществуват механични паралели между вибрационните честоти на светлината и звука. Художественото превъ-

плъщение на тази идея виждаме например в картината *Дисковете на Нютон* (Етюд към „Фуга в два цвята“) (1912 г.) на чешко-френския модернист Франтишек Купка. Така от самото начало творците модернисти също се надяват да разгадаят вселенските съответствия между цветовете, звуци, форми и ухания. Две от най-ярките стихотворения на френския символизъм – „Съответствия“ (1857 г.) на Шарл Бодлер и „Гласните“ (1871 г.) на Артюр Рембо, бележат началото на разцвета на синестезията в изкуствата през 19. век. Докато първите две четиристишия на сонета „Съответствия“ подсказват мистичната универсалност на синестетичните възприятия, в които „Като безброй еха [...] / прилягат си бои и звуци, и парфюми“, в края чувствената декадентска



Фигура 3. Формите на *кики* и *буба*, нарисувани от Андрю Дън, 2004 г. Wikimedia Commons.

наслада надделява: „Парфюми [...] на греха богатствата таят / [...] възпяват те духа и [чувствения] блян“ (Baudelaire, 1978). Стихотворението на Рембо, от своя страна, възпява крайно индивидуалните съответствия между гласни и цветовете, напомняйки разноцветните букви-звуци на Галтън: „А черна, бяла Е, червена И, О синя, / зелена У – родът ви, гласни, ще разкрия“ (Rimbaud, 1978). Синестезията така добива както физически, така и мистични измерения. Екстатичната чувственост на символистичната поезия обаче провокира социалния критик Макс Нордау да заклейми синестезията като дегенерация, израждане, упадък, въпреки че през същата 1892 година Мийе парадоксално провъзгласява еволюционното превъзходство на цветния слух. Синестезията така обитава в парадоксите на индивидуалното и универсалното, на регреса и еволюцията.

Но дали синестезията е единствено неврофизиологическо преживяване? Дали художествената синестезия е псевдосинестезия, както твърдят невролозите и някои историци (Harrison, Baron-Cohen, 1997, 8–11; Dann, 1998:

30, 34)? Не е ли възможно да мислим за синестезията като за културен феномен? Действително в някои култури има установени традиции на строго определени междусензорни асоциации. Инките са използвали цветните възли на кипутото, за да записват и предават информация, числа и дати. Коренното население десана в Андите си представя числата синестетично разположени на линии в пространството, а и олицетворява цифрите (Howes, Classen, 2013). Цветът на облеклото на кралицата в Камбоджа е винаги в цвят, съответстващ на различните дни на седмицата. Нека сравним двете фигури на илюстрация 3. Коя от тях приляга звуково на измислената дума кики и коя изглежда като буба (Фиг. 3)? Над 95% от анкетираните потвърждават, че ъгловатата форма е кики, а заоблената е буба по данни от експеримент на Рамачандран и Хабърд (Ramachandran, Hubbard, 2001). В този пример формите звукоподражателно съответстват на звуците. И назъбените, и закръглените фигури притежават свой определен и предвидим звук. И така, възможно е да кажем, че съществува слаба, споделена форма на синестезията, която е универсална.

Индивидуалното и универсалното се появяват и в изследванията за цветния слух от края на 19. век. Психолозите например редовно анкетирали събеседниците си за цветовете на музиката на Рихард Вагнер. Според един синестет от Хамбург мотивът на вълшебния огън от Валкирия е „яркочервен“, а музиката на забвението и съня е „лъскаво светлосива“. В Рейнското злато пасажът след мотива на реката Рейн в увертюрата е „бледозелен“ (Bleuler, Lehmann, 1881: 93). За друг музиката на Вагнер създава „атмосфера, пронизана от светли, бавно и постепенно променящи се цветове“. За трети музиката на Танхойзер е „светлосиня“, а увертюрата е в „прекрасно тъмносиньо,“ пресичано от „яркото и блестящо жълто“ на мотива на Венера (Ivanovskii, 1893: 96–97). В мистичния си трактат Мисло-форми теософите Ани Безант и Чарлс Ледбитър също предлагат разноцветна илюстрация, изобразяваща музиката на Вагнер (Фиг. 1).

Самият Вагнер вярва, че неговите музикални драми могат да съединят различните видове изкуства и сетива и да преобразят обществото в утопичното бъдеще. Неговото цялостно изкуство би трябвало да може да разкрие емоционално и сетивно познание отвъд разума, като докосне „окото на слуха“, „das Auge des Gehöres“ (Wagner, 1966, 268, 273–276). За да постигне тази си цел, Вагнер използва запомнящи се музикални мотиви, които извикват в съзнанието ни определени чувства или представата за герои, предмети, образи или идеи. Тези така наречени лайтмотиви разкриват сюжета на Вагнеровите драми по синестетичен начин. Те будят у нас автоматични, произволни,

емоционални и незабравими сетивни реакции, изпълнени със смисъл. По този начин естетическите теории и практики на Вагнер съвпадат със съвременните критерии за синестезията. Така лайтмотивите създават емоционални смисли чрез сетивата. Такъв е и следващият ми тезис за синестезията. 6. Синестезията е сетивно или емоционално познание. 7. Тя е мистичното възприятие на универсални съответствия или пък отразява паралелните трептения на звуковете и светлинните вълни. Художници синестети като Василий Кандински даже вярват, че 8. синестезията е тънката чувствителност на творческия гений. В другата крайност е Макс Нордау, който отрича 9. синестезията като дегенерация, както и учените, за които 10. литературната синестезия е псевдосинестезия.

В художествените дискурси на синестезията през втората половина на 19. век се появяват и други синестетични свидетелства, свързани с музиката на Вагнер. Докато слуша увертюрата на Лоенгрин, Бодлер например изпитва „интензивна,“ „ярка светлина,“ „необятен хоризонт,“ освобождаване от „оковите на гравитацията“ и „нарастване на топлина и белота“. Високите ноти на цигулките неотменно създават ефекта на ярка светлина. В своята синестетична теория Бодлер твърди, че „истинската музика буди аналогични идеи в различни съзнания“ и „би било наистина изненадващо,“ ако „звукът не извикваше в съзнанието ни цвят“ или пък ако „цветовете не пораждаха представата за мелодия“ (Baudelaire, 1995, 113–117). Така Бодлер ни приканва да станем синестетични слушатели, да слушаме синестетично, като затворим очите си и изпитаем музиката чрез всичките си сетива (Dimova, 2024: 5–6, 31, 41).

Руският художник синестет Василий Кандински също изпитва физиологически музиката на Вагнер, виждайки я в абстрактни цветове. Подобно на Бодлер той вижда разноцветни картини, слушайки Лоенгрин: „Цигулките, дълбоките басы и преди всичко духовите инструменти възпламват в моето възприятие цялата сила на часа на свечеряване, мислено виждах всички мои цветове, те бяха пред очите ми. Луди, почти безумни линии рисуваха пред мен. [...] Вагнер музикално рисува моя час“ (Kandinsky, 1994: 364). Кандински вижда алените и разноцветните краски на московския залез в тембрите на оркестровите инструменти. За него музиката на виолончелата е тъмносиня, а цигулковата е зелена; флейтите свирят в бледосиньо, а тромпетите тръбят в жълто (Kandinsky, 1994: 180–189). В този смисъл, не е нужен оркестър, за да чуем музиката в картините на Кандински. В Композиция 8 например музиката е зашифрована в цветове и те пораждат звуци. В този си аргумент виждам модерното съзнание, т.е. нашето вътрешно зрение, като възплътено в абстракт-

ните платна на модернистите. Така изкуството в края на 19. и началото на 20. век отразява синестетичните и мистични преживявания на модерния човек. Те пораждат абстрактното изкуство с неговите геометрични форми, кръгове, линии и решетки.

Накрая ще отбележа някои исторически, философски и технологични дискурси на синестезията и ще обобща как аз осмислям феномена. За мистичните художници Кандински и Купка 11. синестезията поражда света, сливайки съответстващи образи, звуци и думи. Както казва Кандински, „Живописът е като гърмящо стълкновение на различни светове“. Тя създава „нов свят“. „Всяко произведение на изкуството се поражда по същия начин като космоса – посредством катастрофи, които [...] създават от какофонията на различните инструменти тази симфония, която наричаме музика на сферите“ (Kandinsky, 1994: 373). За философа Йохан Готфрид Хердер 12. синестезията е първичното, цялостно човешко възприятие или неговото припомняне и възстановяване в идеализирания златен век. От друга страна, за Валтер Бенямин 13. синестезията е невъзможна във времето на капитализма, докато за Вагнер 14. синестезията ще позволи осъществяването на социалното преображение на света в утопичното бъдеще. Подобно на Вагнер руският композитор синестет Александър Скрябин предсказва мултимедийното апокалиптично преображение на реалността чрез цветната си музика. Той смята, че 15. техниката ще помогне за постигането на синестезията, като разшири петте ни сетива.

Вдъхновен от Вагнер, Скрябин работи върху своята Мистерия през последните години на живота си. Това апокалиптично мултимедийно произведение се стреми да преобрази света чрез музика, светлини, танци, скулптури и аромати, но Скрябин така и не успява да го завърши. Единствено симфонията му Прометей: Поема на огъня (1909-1910) за оркестър, пиано, хор и светлинен орган свидетелства за неговите фантасмагорични идеи. Най-енигматичният аспект на Прометей е електрическият орган с разноцветни светлини, използван в партитурата. Светлинният орган, както и откъси от Записките на Скрябин разкриват синестетичните му изживявания – емоционални линии, абстрактни фигури и константни форми: „Вие, скали на моя гняв,“ „нежни линии на моите ласки,“ „звезди, мълнии в погледа ми“ (Skriabin, 1919: 138). В Прометей Скрябин твърди, че вижда „комбинация от цветове“ и „зигзаги като езиците на пламъка“, които напомнят „безумните линии“ на Кандински (Dimova, 2024: 94). Партитурата с автографа му представя квинтовия кръг на цветните му тоналности, както и словесните му указания за осветлението на музиката: „лунна

светлина,“ „лъч пронизва мрака,“ „светкавици“, „сини“ и „червени“ „мълнии“ (Scriàbine, 1913). Хармонията контрапунктно се придвижва от духовно синята прометеева тоналност фа диез (Fis) до противоположната ѝ материално червена тоналност до (C) обратно до синьо-виолетовото фа диез (Fis). Така в Прометей словото разкрива цветните нюанси на музиката. То превежда звуци в образи.

В последна сметка, 17. синестетичните метафори предполагат нови мултимедийни адаптации – те превеждат между сетивата и изкуствата. 19. Така синестезията разколебава опозициите между език и сетива, думи и образи, музика и слово. 20. Синестезията най-накрая предлага методология за сравнително изследване на литературата и изкуството, музиката и словото. Такава методологията предполага не просто близко четене, а едно сетивно четене (*sensuous reading*), което позволява да бъдат разшифровани и превъплътени отминали моменти, звуци и образи, запечатани в думите (Dimova, 2024: 17, 20, 213–215). По този начин словото съхранява сетивната история на преживяванията ни. Така, следвайки Пруст, Георги Господинов си представя „паметта на небцето“, която възстановява изгубени мултисензорни светове – на социализма, на детските спомени (Gospodinov, 2013). Един ден от детството може да възкръсне от уханната филия с чубрица с всичките му миризми, образи и звуци (Teofilov, Gospodinov, 2022: 23–24).

В експериментите от мюнхенския си период Кандински предлага подобно сетивно четене в адаптациите между изкуствата. Докато художникът рисува, композиторът съчинява музика по картината му, а танцьорът превъплъщава музиката в танц (Dimova, 2024: 132). Концерт-спектакълът „Музиката – вдъхновител на музите“ на Софийски музикални седмици създаде сходно интермедиялно събитие на 7 юни 2025. Композиторът Емелина Горчева-Димова представи песните си по стихове на Калина Богоева, която пък режисира представлението. Ученици на Богоева интерпретираха музиката и поезията чрез хореография и танц. Синестетичните метафори на Скрябин също продължават да вдъхновяват интермедиялни адаптации. Така в постановката на Прометей със светлини и аромати от март 2024 на симфоничния оркестър на Сан Франциско музиката бе преведена не само на езика на цветовете, но и на езика на благоуханията, създадени от парфюмеристи на Картие специално за случая. Така в моята теория на адаптацията сетивното разчитане на изкуствата прекосява и преодолява границите между тях, сбъдвайки нови творчески проекти.

Двадесет тезиса за синестезията

1. Синестезията е фигуративното и физиологично смесване или свързване на сетивата, например в усещането на звуците като цветове или форми.
2. Синестезията се проявява като неволна и автоматична междусензорна реакция.
3. Синестезията предполага строго определени и неизменни асоциации между сетивни възприятия, например между цвят и музикална нота, тоналност или тембър.
4. Синестезията е емоционално обогатена и създава запомнящи се и смислопораждащи преживявания.
5. Синестезията се проявява в обобщени възприятия или абстрактни фигури, проектирани в пространството или видени в съзнанието.
6. Синестезията е сетивно познание или познание чрез чувствата.
7. Синестезията е мистично възприятие на универсални съответствия или отразява съответствията между честотите на трептене на звуковете и светлинните вълни.
8. Синестезията е тънката чувствителност на творческия гений.
9. Синестезията е дегенерация, израждане, упадък.
10. Литературната синестезия е псевдосинестезия.
11. Синестезията поражда света, сливайки съответстващи образи, звуци и думи.
12. Синестезията е първичното, цялостно човешко възприятие или неговото припомняне и възстановяване.
13. Синестезията е невъзможна в капиталистическата модерност.
14. Синестезията ще позволи осъществяването на апокалиптичното или социалното преображение на света в утопичното бъдеще.
15. Техниката може да помогне за постигането на синестезията, като разшири петте ни сетива.
16. Синестезията възниква в мрежа от дискурси, мултимедийни технологии и изкуства, художествени творби и мултисензорни усещания.

17. Синестетичните метафори предполагат нови мултимедийни адаптации – те превеждат между сетивата и изкуствата в интермедиялния процес.

18. Синестезията предполага невроразнообразие и джендърно разнообразие.

19. Синестезията разколебава опозициите между език и сетива, думи и образи, музиката и слово.

20. Синестезията предлага методология за сравнителното изследване на литературата, музиката и изкуството.

Литература

Albright: 2000 Albright Daniel. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago, 2000.

Baudelaire: 1995 Baudelaire Charles. *Richard Wagner and the Tannhäuser in Paris*. – In: *The Painter of Modern Life and Other Essays* (Trans. by Mayne, Jonathan). London, 1995, 111–146.

Baudelaire: 1978 Baudelaire Charles. Съответствия (Превод Симов, Пенчо). – В: *Френска поезия*. С., 1978, 342 [Correspondences. Saotvetstviya (Trans. Simov, Pencho). – In: *Frenska poeziya*. Sofia, 1978, 342].

Besant, Leadbeater: 2005 Besant Annie, Charles Leadbeater. *Thought-Forms*. Urbana: Project Gutenberg, 2005. <http://www.gutenberg.org/ebooks/16269/>.

Bleuler, Lehmann: 1881 Bleuler Eugen, Karl Lehmann. *Zwangmässige Lichtempfindungen durch Schall und Verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen*. – Leipzig, 1881.

Cytowic: 2002 Cytowic Richard E. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, MA, 2002.

Dahlhaus: 1991: Dahlhaus Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago, 1991.

Dann: 1998 Dann Kevin. *Bright Colors, Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*. New Haven, 1998.

Dimova: 2024 Dimova Polina. *At the Crossroads of the Senses: The Synaesthetic Metaphor Across the Arts in European Modernism*. University Park, PA, 2024.

Galeev, Vanechkina 1981: Galeev Bulat, Irina Vanechkina. Поэма огня. Казань, 1981 [Poema ognya. Kazan, 1981].

Galton: 1997 Galton Francis. "Colour Associations." – In: Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings (Ed. by Baron-Cohen, Simon, John E. Harrison). Oxford, 1997, 43-48.

Gospodinov: 2013 Gospodinov Georgi. Паметта на небцето. – В: Невидимите кризи. С. 2013, 42–47 [Pametta na nebtseto. – In: Nevidimite krizi. С., 2013, 42–47].

Greenberg: 1986 Greenberg Clement. The Collected Essays and Criticism (Ed. by O'Brian, John). V. 1. Chicago, 1986.

Hanslick: 1998 Hanslick Eduard. За музикално красивото (Превод Добревска, Мария). С., 1998 [On the Musically Beautiful. Za muzikalno krasivoto, Trans. by Dobrevska, Mariya). Sofia, 1998].

Harrison, Baron-Cohen: 1997 Harrison John E., Simon Baron-Cohen. Synaesthesia: An Introduction. – In: Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings (Ed. by Baron-Cohen, Simon, John E. Harrison). Oxford, 1997.

Howes, Classen: 2013 Howes David, Constance Classen. Synaesthesia Unravelled: The Union of the Senses from a Cultural Perspective. – In: Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society, New York, 2013, 152–174.

Ivanovskii: 1893 Ivanovskii V. N. Ложные вторичные ощущения. – Вопросы философии и психологии, 20, 5, 1893, 94–108 [Lozhnye vtorichnye oshchushcheniya. – Voprosy filosofii i psikhologii, 20 (5), 1893, 94–108].

Kandinsky: 1994 Kandinsky Wassily. Complete Writings on Art (Trans. by Vergo, Peter). – Boston, 1994.

Lessing: 1788 Lessing Gotthold Ephraim. Лаокоон, или за границите на живописа и поезията (Превод Атанасов, Иван). С., 1788 [Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Laokoon, ili za granitsite na zhivopista i poeziyata (Trans. by Atanasov, Ivan). Sofia, 1788].

Mahling: 1926 Mahling Friedrich. Das Problem der "Audition colorée". Leipzig, 1926.

Marks: 1975 Marks Lawrence. On Colored-Hearing Synesthesia: Cross-Modal Translations of Sensory Dimensions. – Psychological Bulletin, 82, 3, 1975, 303–331.

Millet: 1892 Millet Jules. Audition colorée. Paris, 1892.

Mitchell: 1994 Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other. – In: Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994, 151–181.

Ramachandran, Hubbard: 2001 Ramachandran V. S., Edward Hubbard. Synesthesia: A Window into Perception, Thought and Language. – Journal of Consciousness Studies, 8, 12, 2001, 3–34.

Rimbaud: 1978 Rimbaud Arthur. Гласните (Превод Симов, Пенчо). – В: Френска поезия. С., 1978, 429 [Vowels. Glasnite (Trans. by Simov, Pencho). – In: Frenska poeziya. Sofia, 1978, 429].

Scriàbine: 1913 Scriàbine Aleksandr. Prométhée: Le poème du feu, Op. 60. Berlin, etc., 1911. Партитура с автограф. Res. Vma. 228, 1913, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Skriabin: 1919 Skriabin Aleksandr. Записи А. Н. Скрябина. – В: Русские пропилеи (Ред. Гершензон, Михаил). Т 6. Москва, 1919, 120–247 [Zapisi A. N. Skriabina. – In: Russkie Propilei. Ed. by Gershenzon, Mikhail. Т 6. Moskva, 1919, 120–247].

Spasova, Paskaleva: 2022 Spasova Kameliya, Bogdana Paskaleva (eds). Екфраза и литература. – Литературен вестник, № 29, 27 юли 2022 [Ekfrazia i literatura. – Literaturen vestnik, № 29, 27 July 2022].

Teofilov, Gospodinov: 2023 Teofilov Ivan, Georgi Gospodinov. Иван Теофилов: За радостта и езика. Разговор в писма с Георги Господинов. С., 2023 [Ivan Teofilov: Za radostta i ezika. Razgovor v pisma s Georgi Gospodinov. Sofia, 2023].

Tomprakova: 1998 Tomprakova Olga. О вновь найденной партитуре „Прометей: Поемы огня“. – В: Ученые записки. Т. 3. Москва, 1998, 43–51 [O vnov' naidennoi partitury „Prometeya: Poemy ognya“. – Uchenye zapiski. Т. 3. Moskva, 1998, 43–51].

Tzankova: 2024 Tzankova Teodora. Екфразис: Метаморфози на понятието, определение и проблематика. – В: Текст и изображение. Книга първа. Изображението в текста, текстът в изображението. София, 2024, 374–384 [Ekphrasis: Metamorphoses of the Concept, Definition and Issues. – In: Text and Image. Book One. The Image in the Text, the Text in the Image. Sofia, 2024, 374–384].

Wagner: 1966 Wagner Richard. Opera and Drama. – In Richard Wagner's Prose Works (Trans. by Ellis, William Ashton). V. 2. New York, 1895–1907; 1966.

За автора:

Д-р Полина Димова е доцент по руски език и литература в Денвърския университет, САЩ. Получава докторска степен по сравнително литературознание в Калифорнийския университет, Бъркли. Изследователските ѝ интереси включват модерна руска, немска и английска литература и връзките им с музиката, изкуството и науката. Сред публикациите ѝ са книгата за модерната синестезия *На кръстопътя на сетивата* (Penn State University Press, 2024) и множество статии за мита и музиката на Александър Скрябин, Саломе на Оскар Уайлд и Рихард Щраус, творчеството на Сергей Прокофиев, електричеството в руската култура и съвременната българска литература. Била е стипендиант на фондация „Андрю Мелън“, Американския съвет на научните общества, Националната фондация за хуманитарни науки, Американското философско общество и Центъра за академични изследвания, София.

polina.dimova@du.edu

University of Denver, Denver, CO, USA

<https://liberalarts.du.edu/about/people/polina-dimova>

About the Author:

Dr. Polina Dimova is Associate Professor of Russian at the University of Denver, USA and received her doctorate in comparative literature at the University of California, Berkeley. Her research focuses on Russian, German, and British literature, music, art, and science. Her book *At the Crossroads of the Senses* (Penn State University Press, 2024) studies how modernist multimedia experiments stemmed from a fascination with synaesthesia. She has published on Aleksandr Scriabin's myth and music, Oscar Wilde's and Richard Strauss's *Salome*, Sergei Prokofiev's early songs and ballets, Russian electric culture, and contemporary Bulgarian literature. Her work has been supported by fellowships from the Mellon Foundation, ACLS, NEH, the American Philosophical Society, the Center for Advanced Studies, Sofia, and others.

polina.dimova@du.edu

University of Denver, Denver, CO, USA

<https://liberalarts.du.edu/about/people/polina-dimova>

Статията е написана с подкрепата на Център за Академични Изследвания София и МОН като част от проекта „Векът на Александър Скрябин: Мит, музика и мултисензорно изкуство в културата на 20. век.“

Благодаря на Димитър Камбуров и за освежаващата полемика по въпроса за разделението на изкуствата. Терминът „абсолютна музика“ принадлежи на Вагнер, но е обсъждан още от немските романтици. Вж. Dahlhaus, 1991.

За българската рецепция на екфразата или екфразиса вж. статиите в Екфраза и литература (Spasova, Paskaleva, 2022) и Текст и изображение (Tzankova, 2024).

Според Мичъл семиотиката ни учи, че няма съществена семантична разлика между слово и образ от гледна точка на предаденото съобщение. От друга страна, обаче съществува важна материалната разлика на използваните от тях знаци въпреки твърдението на Маршал Маклуън, че „медията е съобщението“, което провокативно ни изкушава да отъждествяваме медия и семантика (Mitchell, 1994: 160–161).

Тук изказвам тезис 18. Синестезията предполага невроразнообразие и джендърно разнообразие.

Изложените в текста и приложението тезиси не са буквален превод на “Twenty Theses on Synaesthesia” (Dimova, 2024: 1). Някои са съгъстени или модифицирани, а тезис 5 не фигурира като такъв, но се обсъжда в част 3 на книгата ми (Dimova, 2024: 120–122).

За формовите константи в синестезията, вж. Cytowic, 2001, 161–168. Вж. също изображения на формовите константи в дигиталното пособие към книгата ми At the Crossroads of the Senses – Digital Companion. Статията включва и други хиперлинкове с препратки към синестетични илюстрации и музикални примери от това пособие.

Galton, 1997, 43–48. Когато няма указан преводач, преводът е на автора.

Курсив в оригинала.

Ср. с данните на Лорънс Маркс (Marks, 1975).

Преводът без последното изречение е цитиран от: <https://afish.bg/vasilii-kandinski-narkoman-i-lud-chovek-ili-geniya-na-bezpredmetnoto-izkustvo/>. Accessed June 26, 2025.

Относно хармонията и светлинната партия на Прометей, вж. Galeev, Vanechkina, 61–62.

ПРИЛОЖЕНИЕ НА ХАРДУЕРНИТЕ МАСТЕРИНГ КОМПРЕСОРИ В ПОСТПРОДУКЦИЯТА

Доц. г-р Христо Карагьозов

APPLICATION OF HARDWARE MASTERING COMPRESSORS IN POST-PRODUCTION

Assoc. Prof. Dr. Hristo Karagyzov

Резюме:

Хардуерните мастеринг компресори са задължителна част от всяко студио, специализирано в областта на мастеринга. Те обаче, както ще разберем от тази студия, не винаги могат да изпълнят всички специфични задачи, пред които е поставен мастеринг инженерът. Това е така поради някои особености в алгоритмизирането, което се използва в звуковия процесинг, който е отговорен за постигането на конкретните задачи на финалната звукова обработка. Поради това се налага употребата на хибридни сетъпи, които се различават както като комутация, така и като видове устройства в зависимост от стила на мастеринг инженера и от концепцията на съответното студио. При все това обаче ролята на хардуерните процесори в мастеринга остава висока дори при наличието на нови и модерни софтуерни алгоритми за обработка на музикалната тъкан.

Ключови думи:

Мастеринг, постпродукция, звуков процесор, миксинг, звукова обработка, хардуер

Abstract:

Hardware mastering compressors are a must-have in any studio specializing in mastering. However, as we will learn from this study, they cannot always fulfill all the specific tasks that the mastering engineer is faced with. This is due to some peculiarities in the algorithmization used in sound processing, which is responsible for achieving the specific tasks of the final sound

processing. Therefore, it is necessary to use hybrid setups, which differ both in terms of switching and in types of devices. These setups depend mostly on the style of the mastering engineer; and on the concept of the respective studio. However, the role of hardware processors in mastering remains high even with the availability of new and modern software algorithms for processing the music.

Key words:

Mastering, post-production, sound processor, mixing, sound processing, hardware

В съвременния свят на звукообработката като част от постпродукционния процес властват преди всичко софтуерните решения. Причините за това са много.

На първо време трябва да се отбележи неотклонното преминаване към студийни конфигурации, които използват DAW за почти пълна виртуализация на тонрежисьорската технологична база – подход, който има своето оправдание както от финансова, така и от ергономична гледна точка. На практика за разлика от самия процес на тракинг, който неизменно е свързан с акустичната среда и звуковите събития в нея, последващата работа, особено в средата на дигиталното пресъздаване на звуковата реалност, може в голяма степен да бъде сведена до алгоритми, симулиращи много от процесите в аналоговата среда. На практика дигиталните процеси на софтуерно ниво „канибализират“ другите си дигитални събратя, базирани на назначен хардуер, като в повечето случаи успешно ги пресъздават. Така често можем да видим софтуерни решения, емулиращи не само аналогови, но и дигитални смесителни конзоли, или пък „plug-in“ копия на успешни процесори, които в миналото са били запазена марка за хардуерния свят. Понякога можем да срещнем дори хардуерни копия на процесори, изначално замислени като изцяло софтуерни (като например небезизвестния Waves L2), като подтикът за това решение обикновено е звукозаписната или озвучителната индустрия, които се нуждаят от такова решение в реално време и в реален сетъп.

Съществува и друга основателна причина за разпространението на софтуерните аудио процесори. Доскоро видовете звукообработка можеха без особен проблем да се сведат до три основни вида – честотни (еквалайзери), динамични (с техните четири основни вида и някои допълнителни разновидности), и третият, условно наричан „акустични“ – там бихме причислили всички устройства, които работят с друг вид модификация на звука (амплитудна и честотна модулация, изкривявания от всякакъв род), както и такива, които

създават акустични симулации на базата на размножаване на вълната и позициониране на нейните копия по фаза, отстояние, панорама и т.н. – ревербератори, delay-ефекти, хоруси и т.н.



Днес подобна класификация, успешно просъществувала повече от 50 години, може да се счита само за частично валидна, тъй като в света на звуковите процесори са навлезли и нови техни събрата, които имат за основа или комбинация от съществуващите алгоритми, или са направени на по-нова база.

АЛГОРИТЪМ

Тук няма да се спираме на понятието „алгоритъм“, както и на видовете алгоритми, които се използват за решаване на дадени синтактични, логически или компютърни задачи. Разбира се, в света на звуковите процесори се използват различни алгоритмични методи, за да се опише даден процес и при задаване на началните параметри под формата на входен сигнал да се стигне до изходните резултати, реализирани като модифициран от софтуерния процесор звук. Понятието „алгоритъм“ има различна ширина на научната си

конотация в чистата математика, в логиката, в лингвистиката или в света на компютърното програмиране – от метод за управление на дедуктивните процеси изобщо, до специфични задачи в работата с множества и биективното съотнасяне на елементите, от които те се състоят, с друг вид символи, с които да оперираме и които да подлагаме на изчисление. Така според Ковалски алгоритъмът може да се разглежда като контролирана логическа дедукция¹.

В сферата на аудио процесинга заедно с това се прилагат различни видове имплементации на алгоритмите. По отношение на тактовите цикли и разпределението на задачите можем да видим както серийни, така и паралелни и разпределени алгоритми в зависимост от процесорната база за тяхната реализация, а и според логиката на оптимално софтуерно конструиране на конкретния процес. От друга страна, доколкото бихме могли да предположим, че в основата на аудио процесинга досега са стояли детерминирани алгоритми, при които се преминава през строго определен комплекс от процедури за постигането на ясен и предвидим резултат, със същата степен на вероятност бихме могли да предположим, че в търсенето на решения, които работят с голям обем от входни данни и са базирани на стохастични процеси, може да се търсят програмни методи, основани на евристични алгоритми – в ситуации като например шумопотискане, voice-processing, разделяне на фонограма на нейните звукови съставляващи и т.н. Доколко това е така, могат (разбира се) да кажат единствено създателите на съответните алгоритми от бранша на софтуерния звуков процесинг. При всички положения обаче в днешно време се наблюдава бум на такива програмни решения поради повишаването на процесорната производителност, даваща възможност за работа с големи обеми от данни, както и поради възхода на AI базирани изчисления.

Заедно с това не трябва да се забравя, че алгоритъмът като дедуктивен и впоследствие изчислителен модел не е панацея за решаването на цялото многообразие от задачи, характеризиращи човешката дейност. Някои алгоритми използват линейно време за изчисляване на края на задачата си, други – експоненциално, а за определени алгоритми няма сигурност, че могат да стигнат до решение в измерим времеви период. Заедно с това съществуват неизброимо количество действия, които изобщо не могат да бъдат сведени до алгоритъм. Прямо тях няма как да се приложи методология, която да ни позволи да изградим програмен код, с който да пресъздадем съответния про-

¹ Robert Kowalski - Computational Logic and Human Thinking: How to be Artificially Intelligent

цес като поредица от прогнозируеми последователности, водещи до дефинируем краен резултат – тоест да се създаде софтуерна симулация на съответния процес или поредица от събития, в действителността. Разбира се, можем посредством алгоритми да анализираме постфактум тези процеси или събития, както и да направим съответните статистически или други изводи. За целите на звукотехниката обаче е важно да дефинираме, че в такава ситуация не можем да създадем устойчив (този преекспониран термин от съвременния политически живот) модел на дадени звукови решения от тонрежисьорската практика – нещо напълно нормално. В противен случай доброто миксиране или мастеринг щяха да бъдат сведени до аналога на подаване на входящата информация на перфокарта, а машината впоследствие би могла да „изплюе“ готовия резултат.

В „Аз, роботът“ на Азимов такъв пример е даден от героите на един от разказите – Паул и Донован, където един от роботите показва странно поведение. То, както се оказва, е продиктувано от комплексните условия, в които този робот се озовава, което води до факта, че програмирането на задачите му не е можело да вземе предвид всички действащи в този момент фактори. Машината не може сама да вземе решение на базата на ситуация, която не може да бъде сведена до модел.

Както се изказват лирическите герои от поредицата – „Не можеш да пратиш работа някъде и да му кажеш – „Иди и виж какво става“...“²

Така и в нашата работа не можем да кажем на DAW – направи микса добре. Отговорът ще бъде – „дефинирай ДОБРЕ“. Тъй като подобна дефиниция е само в много малък процент подлежаща на алгоритмизиране на базата на звукови параметри, а в огромната си част е плод на естетически, подсъзнателни, антропоморфни, инстинктивни, психофизиологични и други фактори, не поддаващи се на логически анализ, подобна задача по дефиниция е невъзможна. Миксът ще остане запазена марка за човека, аналитичната му преценка – също.

Използването на научната фантастика като научен пример може да изглежда спекулативно като подход, но по отношение на Азимов, Лем и Стругацки това не е така – тук имаме работа с визионери от най-висок ранг, които са предвидили както технологичните, така и социалните изпитания, с които предстои да се сблъска човечеството напред във времето.

2 Айзък Азимов - I, Robot, 1950

ЗВУКОВ ПРОЦЕСИНГ

В съвременното звукотехническо развитие ставаме свидетели на усложняване на алгоритмите, чрез които можем да опишем даден звуков процес. Това води до факта, че, както вече казахме, теоретичното класифициране на видовете процесори се усложнява, а от друга страна – имаме възможност за създаване на по-комплексни процесори, които работят на базата на комбинираното действие на повече фактори при модифицирането на звуковата реалност.

Това само по себе си е положително явление, тъй като това модифициране на звуковата реалност действа винаги на принципа на селективното действие на процесора спрямо даден ключов фактор – в противен случай той просто ще видоизменя еднакво всички звуци, което не е нашата цел (типичен пример би било действието на каналния фейдър – еднакво за целия преминаващ през него звук). Когато моделът на ключовия фактор се усложни (тоест факторите стават повече от един), могат вече да се програмират по-сложни зависимости – например:

- динамичното регулиране да е честотно зависимо; или пък:
- да се внасят селективно хармоници на база честотна или динамична разлика;
- и какво ли още не.

Така можем да създаваме много и различни процесори, които трудно (не задължително невъзможно) бихме получили в аналогова среда – мултибандови компресори, активни еквайзери, сатуратори, хармонайзери, transient дизайнери и т.н. По този начин също така можем да симулираме и специфични нелинейности на съществуващи процесори, за да направим техни софтуерни клонинги – комплексният алгоритъм ще ни позволи на практика неизброими пермутации на звука, основани на различни комбинации от входните му параметри.

Логичен е въпросът дали необходимостта от хардуер в областта на процесинга (особено аналогов) не е отпаднала, щом:

1. при това положение възможностите на софтуера са толкова засилени в днешно време, и;

2. при положение, че можем да клонираме специфичен хардуер, ако поискаме точно неговите особености на звуково пресъздаване.

Така попадаме в ера на своеобразен технологичен трансхуманизъм, където виртуалното е в състояние да погълне реалното, оставяйки ни в една софтуерно модифицирана вселена, където единствено микрофоните, предусилвателите, конверторите и високоговорителите са връзката ни с физическия свят. Всичко останало вече е в сферата на пренасянето и преизчисляването на двоичен код – носителят на звуковата информация.

В този момент (както обикновено) дискусията между adeptите на двете тенденции (софтуерната и хардуерната) се пренася на полето на емоционалните, вместо на рационалните аргументи, както впрочем много често в човешката история и практика. От едната страна аргументите са:

- „1+1 винаги е равно на 2“, следователно няма особена разлика между изчисленията, направени от софтуер, и от хардуер³;

докато от другата:

- „разликите са очевидни“ и „гроздето е кисело“, т.е. който не може да си позволи хардуер, излиза с аргумента, че нужда от такъв просто няма.

Ясно е в кой лагер се намират, от една страна, притежателите на големи студия, а от друга – bedroom продуцентите. Все пак и от двете страни можем да наблюдаваме както прекрасни миксове и мастери, така и големи провали – така че качеството на готовия продукт не винаги е определящо за взимането на решение по отношение на тази нестихваща дискусия.

ДИНАМИЧНИ МАСТЕРИНГ ПРОЦЕСОРИ

В този момент е време да прецизираме посоката на нашия дискурс – а именно мастеринг процесорите, и по-специално динамичните такива. Процесингът сам по себе си е прекалено обширна тема, за да го разискваме в рамките на този относително малък научен жанр, така че нека се опитаме да хвърлим светлина върху съответния частен случай – динамичните процесори в мастеринга – и по-специално върху хардуерните такива.

3 На практика всички изчисления се извършват от някакъв вид хардуер – тук говорим по-скоро за това кое е механизмът, управляващ процесите.

Първо: нека прецизираме задачите, които поставяме пред себе си в контекста на динамиката на сигнала при етапа на мастеринг. Бидейки ограничени в рамките на готовия микс (обикновено двуканален), ние сме изправени пред много предизвикателства, когато се опитваме да подобрим динамичното представяне на звуковия продукт, който ни е предоставен. Това е така, защото основните елементи на този продукт вече са интегрирани в едно цяло и това, заедно с фактурата и аранжимента, както и използваните средства по време на микса, е предопределило плътността на фонограмата (ако решим да я дефинираме във „фонове“, тоест на базата на нейната субективна гръмкост).

В днешно време наложената звукова мода, особено в областта на популярната музика от която и да е жанр, изисква комбинация от съблюдаване на максимално високи пикови нива в съчетание с висока средностатистическа плътност (т.нар. average level). Съотношението между двете стойности, обикновено дефинирано като crest factor, трябва да е достатъчно голямо, за да осигури достатъчен headroom на звуковата картина – в противен случай тя става силна като усещане, но губи като транзиенти, губи в силата на началните импулси (която обикновено наричаме punch), а и по отношение на т.нар. транспарантност, тоест способността ни да дефинираме елементите в микса.

Както се изразяват инженерите на iZotope, жертваме фактора **clarity**, за да си осигурим фактора **density**.⁴

“Все пак има неща, които могат да се правят в цифров формат, като например фазово линеен еквалайзер или FFT-базирано спектрално редактиране, и които са – и винаги ще бъдат – невъзможни в аналогов.”



⁴ <https://www.izotope.com/en/learn/clean-mastering#:~:text=1.,spectral%20distribution%20of%20your%20track.>

Къде можем да търсим предимствата и недостатъците на софтуерните динамични процесори, и къде – на хардуерните?

Когато разработваме математически модел на подобно устройство, можем да тръгнем по два пътя – или да се опитаме да „снемем“ характеристиките на реално съществуващо такова, и впоследствие да направим софтуерния му аналог, или да започнем „from scratch“, както се казва, и да създадем нещо принципно ново.

В първата ситуация ние ще се опитаме да се придържаме към особеностите на прибора, който симулираме, възпроизвеждайки както положителните, така и отрицателните му страни. В ситуация на микс недостатъците са в много случаи търсени, тъй като придават необходимия характер на звука – бил той плод на търсен ефект или на конструктивни ограничения на съответното устройство. Така култови за времето си динамични процесори като 1176 не се славят с чистия си звук или разнообразието от контроли, което не ги прави по-малко търсени в ситуация на постпродукция. От друга страна, други компресори като Elysia Alpha, Maselec MTC-1X или Millenia TCL-2 работят в много „чист“ режим, с огромен честотен диапазон, свръхмалко ниво на THD и ниско ниво на собствен шум. Така дори когато се прави софтуерна симулация на подобен ефект процесор, тя симулира и неговите силни страни, което я прави подходящ кандидат за употреба в мастеринг сетъп.

При втората хипотеза – направата на софтуерен динамичен продукт от нулата – ние не сме ограничени от съществуващ дизайн и преходни характеристики. Това е добре, защото в средата на чист математически модел може да се тръгне от избран от екипа механизъм на компресията – както спрямо метода за детектиране на сигнала, така и по отношение на начина, по който ще се осъществява компресията на звука. Това се съчетава и с възможността за добавяне на допълнителни контроли (т.е. усложняване на алгоритъма на компресия на базата на нови управляващи фактори), както и въвеждането на функции, трудно реализируеми при аналоговия процесинг (като look ahead например). Когато Джордж Масенбург говори за създаването на MDWDRC2 – Native, той признава, че на практика е тръгнал от нулата, тъй като хардуерният 8900 Dynamic Range Controller (той нарича мастеринг компресорите си „контролери на динамичния диапазон“) не е можел да послужи за отправна точка поради необходимостта да се вградят по-комплексни алгоритми в дизайна на

новото му устройство⁵. Тук виждаме как като концепция софтуерните решения често изпреварват хардуерните си аналози поради по-прогресивния дизайн.



В примера с MDWDRC2 – Native ние виждаме почти всичко, необходимо за избягването на нежелани артефакти в звучността, приложено в този продукт – при това без да се прибегва до диференциация на честотните ленти – както се постъпва в мултибанд решенията (тоест говорим за класически компресор). Това безспорно се дължи на иновативните решения, голяма част от които могат да бъдат осъществени само в софтуерна среда, просто защото не съществува начин за апаратната им реализация, особено в аналогов домейн.

Успоредно с това можем да посочим и абсолютно класически като дизайн софтуерни компресори, които се използват често в режим на мастеринг заради чистия си звук и липсата на оцветяване, което се търси както в този етап на работата, така и когато търсим максимална прозрачност на тона в режима на миксинг. Примери за това има много – един от тях е не особено популярният **Sonoris Mastering Compressor (SMCP)** или LP SplitComp на Algoritmix. В тази група попада и софтуерният аналог на реално устройство **Weiss DS1-MK3** в реализация на Softube.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=jOMVduGONtI>



Проблемът с компресията на звука от гледна точка на слуховото ѝ приемане като ефект е в това, че имаме работа с неестествен начин на видоизменяне на звуковата тъкан. Докато в целия слухов тракт – от ушния канал до обработката в мозъчната кора – можем да наблюдаваме честотна промяна, равна на еквилизация, която на определени етапи е много силна, а в други играе ролята на последващ коректор (а понякога остава непроменена – както при Флетчер-Мънсъновите криви), то динамичното коригиране е характерно само за най-гърмките области на реалната звучност, където то се комбинира с чувствително повишаване на нелинейните изкривявания в слуховия тракт.

Така че: докато слухът е доста толерантен към еквилизационните промени, това не може да се каже в същата степен за което и да е изменение в динамиката на сигнала, което е някакъв вид функция на нивото на входния сигнал (а не е просто volume промяна). Компресията засяга в равна степен и транзиентите на звука, които са решаващи както за тембралното разпознаване, така и за усещането за „тяга“ (punch). Така пред нас стои невъзможната задача да реализираме достатъчно голяма степен на динамична редукция, като при това сведем до минимум отрицателните ефекти на компресията.

Къде в тази дискусия стоят хардуерните решения и достатъчно релевантни ли са те, при положение че досега говорихме преди всичко за предимствата

на софтуера при подобни реализации?

Първо трябва да изхождаме от определени общи недостатъци на дигиталното представяне на звука; после можем да се насочим към сетъпите и комутицията, които избираме в тази връзка, за да постигнем оптимално качество и слухово приемане на резултата; и накрая ще обобщим ролята на хардуерните динамични ефектпроцесори в тази хибридна среда.

ЗВУКЪТ В АНАЛОГОВА СРЕДА

Звукът по природа е континуитетен. Това означава, че той не е ограничен до дискретни стойности както във времето, така и по амплитуда. Това означава, че обвиващата крива (без значение дали е в акустичната си среда или е вече преобразувана в променливотоков сигнал) е непрекъсваема по природа и може да бъде ограничена само от честотните или амплитудните ограничения на системата – нещо, което обикновено не е проблем на етапа на пренасяне на звука.

В аналогов домейн – при преобразуване на звука в електрически сигнал и последващото го предаване – тези характеристики на звука се запазват непроменени, което изиграва огромна роля за естествеността на приемането му от нашия физиологичен апарат. В режим на аналогов звукозапис (електромеханичен и електромагнитен) това остава валидно, като обаче настъпват някои ограничения – някои от тях по отношение на предаваната честотна лента, други – по отношение на динамичния диапазон, а трети – свързани с настъпващи в самия процес изкривявания, интермодулация, промяна на стереокартината, някои привнесени смущаващи съставки и други нежелани ефекти.

Динамичният диапазон се видоизменя в режим на възпроизведен **аналогов** звук по две основни причини.

1. Първата е технологична.

При електромеханичния и електромагнитния запис динамиката на възпроизведения сигнал достига максимум 60 dB, при положение че не се използват допълнителни средства за шумопотискане. Това, съпоставено с около

100-110 dB на динамиката на възпроизвеждане на музика от класически тип в концертна зала, е явно недостатъчно. Използването на близки микрофонни техники (т.нар. spot-микрофони) създава още по-големи предизвикателства пред звукозаписа, което в момент на тракинг създава необходимост от ограничаване на динамиката на входния сигнал.

Но сега говорим за крайна обработка (мастеринг). Тук основното е как да транспонираме оригиналния динамичен диапазон към условията на аналогов звукозапис. Ако трябва да направим времева екстраполация, това е и една от основните причини, поради които цифровите звукозаписни системи възникват много преди компютърната революция на DAW от 90-те години (компакт-дискът започва да се налага като носител още след 1982 г)⁶.

2. Втората причина за ограничаването на динамиката на възпроизведения звук не е свързана с технологични недостатъци, и следователно не е възможно да бъде елиминирана просто чрез възпроизвеждане в цифрова среда.

Тя е следствие от социалната и цивилизационна роля на звука и в частност на музиката, респективно се отнася към звуковата среда и към условията, където тази музика се потребява. Градската, работната, транспортната среда не са подходящи за музикална консумация – говорим за изключително ограничена работна динамика на звукоизлъчването, „затисната“ в долната част на диапазона си от околния шумов фон, а в горната – от изискването за максимални позволени звукови нива спрямо околните в градското жизнено пространство. Няма да се спираме на отделните казуси в тази област, а и при създаването на звуков продукт (микс и мастеринг) не можем да правим безброй негови версии, съобразени с всеки от тези казуси.

Така работната динамика на възпроизведения звук намалява драстично като диапазон. Често това е проблем, чието решение се търси извън пределите на вече създадената фонограма – като се използват средства за ограничаване на крайната динамика след изготвянето на звуковия мастер. Това са динамичните оптимизатори в медиите, които се съобразяват както с общите технологични изисквания, така и с особеностите на отделните програмни модули; това могат да бъдат и крайните възпроизвеждащи системи на потребителя – като се започне от режимите на dynamic range control при DVD устройствата и се стигне до аудио опциите при автомобилната мултимедия и компютърния звук.

6 Компютърната революция като такава започва, разбира се, преди това. Тук говорим за бума на създаването и прилагането на DAW системите, за който бяха необходими определени технологични предпоставки.

Такива системи има достатъчно и в аналоговите устройства.

При всички случаи обаче трябва в процеса на крайна оптимизация на готовия микс да работим върху динамиката, като (както видяхме досега) в голяма част от работата се налага нейното ограничаване – или чрез компресия, или чрез лимитиране, или и двете. От мастеринг инженера се очаква по такъв начин да ограничи крайната динамика, че да сведе артефактите от компресията/лимитирането до минимум, и заедно с това да направи ефекта от намаляването на динамиката по-малко чуваем.

ЗВУКЪТ В ЦИФРОВА СРЕДА

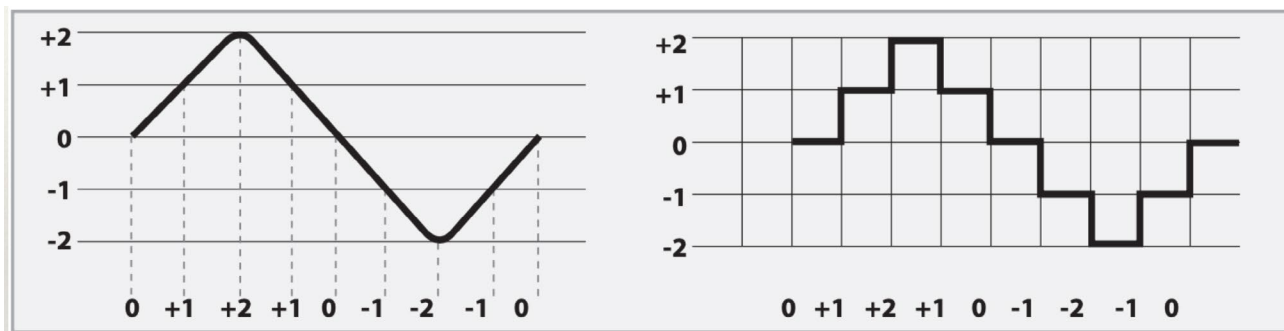
Сега нека видим как се променя технологичната база на звукообработката в режим на **цифров** звукозапис и възпроизвеждане.

Както казахме, аналоговият звук е континуитетен по природа - непрекъсваем по време и по амплитуда. За разлика от него аналоговото видео изображение още от времето на братя Люмиер е дискретно по време – състои се от определен брой неподвижни образи, които мозъкът ни обединява в усещане за движение. При записа върху филмова лента или магнитна такава обаче все пак нямаме дискретни стойности на градациите на нивата на яркост и цвят, което все пак прави изображението континуитетно поне в един от неговите аспекти.

При цифровата звукова информация имаме процес на дискретизация както по абцисната, така и по ординатната ос на обвиващата крива. Така нашата звукова информация страда от непълно представяне по време – чрез ограничението на **семплиращата честота**, определяща честотния диапазон на записания звук; и по амплитуда – чрез ограничението на **битовата резолюция**, определяща динамичния диапазон на звука.

Отклоненията в моментите на семплиране или в отчитането на вече записаните семпли водят до некоректно отчитане на семплите, което наричаме **джитер**. А несъвършенството в квантуването на сигнала, идващо от факта, че амплитудите на звука не могат да заемат стойности между две фиксирани квантизационни нива, и съответно трябва да се усреднят към най-близкото

ниво, се наричат **квантизационни загуби** или **грешки**.



В комбинация тези проблеми, идващи от факта, че континуитетния в аналогова среда звук се превръща в поредица от дискретни приблизителни стойности в цифрова среда, водят до факта, че въпреки очевидните си проблеми аналоговият звуконосител често е предпочитан пред цифровия, което се наблюдава и в днешно време с възхода на виниловите плочи – бивш еталон за некачествен запис. На практика цифровите грешки са много по-неестествени за ухото от аналоговите дефекти и съответно са по-дразнещи дори когато са по-малко чуваеми и с по-ниска амплитуда. Доказателство за това е фактът на **дитера** като опит за палиативно решение на ограничението на битовата резолюция – в записва се индуцира шум, с който сме се борили толкова години в аналогова среда – и всичко това, за да елиминираме частично ефекта от квантизационните загуби.

На практика би трябвало дори 16-битов звук да ни дава необходимия динамичен диапазон, тъй като той осигурява 93 dB динамика. Всъщност обаче под -35dB сигналът става на практика неизползваем поради факта, че само част от битовата резолюция се използва в този момент, което драстично намалява качеството на звука и го примесва с напълно неприемливи артефакти. Получава се абсурдната ситуация, при която аналогов магнетофонен запис с добавена consumer система за шумопотискане от среден клас звучи доста по-добре от професионална система DAT, която е записана в присъщия за нея 16-битов режим.

В днешно време използването на високи битови резолюции елиминира до голяма степен този проблем, когато бива използвано. Все пак повечето стрийминг платформи, на които съвременното общество слуша музика, в съчетание с масово използваните в тях психоакустични кодери, на практика унищожават качеството на възпроизвеждане, което получава крайният потребител. YouTube и Spotify са пример за това.

Досега говорихме само за процеса по запис и възпроизвеждане. Когато обаче влезем в студийна среда (тоест започнем да създаваме продукт), се изправяме пред нови предизвикателства, свързани с конвертирането на звука при преминаването му от аналогов в цифров вид, както и с виртуализацията на всички бивши хардуерни процеси, извършвани в едно студио – което от своя страна води до нови загуби в общата звучност.

На практика **почти всички апарати за работа със звук се виртуализират** с изключение на входно-изходните точки за аналогова комуникация с външния слухов свят. Това са смесителни пултове, ефект процесори, семплери, комутация, многопистов и мастер рекордери, шини и път на сигнала. Това, което преди е било електрическо сумиране на напрежения (напълно естествена процедура по обединяване на континуитетно съществуващи вълни, водеща до същите резултати, както при взаимното движение на звуковите лъчи в акустичното пространство), сега се превръща в **математическа процедура по рекалкулация на дискретни стойности**, приблизително описващи определени моментни състояния на бившата аналогова вълна, и преминали през достатъчен брой конверсии (аналогово-цифрови и обратно). Така дигиталните артефакти се натрупват и водят до една доста добра симулация на това, което бихме създали в аналогово студио, която симулация обаче създава слуховото впечатление за безжизненост и плоскостност на звуковия образ.

Какви са възможните решения?

Тъй като вероятността за връщане към аналоговата технологична линия на продуциране е, както би се изразил Удхаус, меко казано проблематична; а от друга страна, търсенето на високо качество и удовлетворяващ естетиката звук е наша крайна цел, то хибридно решение би било най-добрият компромис в тази ситуация. В днешно време наблюдаваме хибридни решения навсякъде в студийните сетъпи – стандартната смесителна конзола се разгражда на съставните си части и нейните функции се изземват от нововъзникнали или стари устройства – моногочанални предусилватели, сумиращи модули, фейдър и монитор контролери, комутационни полета. В тази среда основното, за което трябва да се погрижим, е да създадем условие за излизане от дигиталния домейн с неговите характерни проблеми (обикновено след процеса на запис) и максимално качественото конвертиране в аналогов вид, за да могат определени процеси да се извършат в по-приемливата за нас аналогова среда. Впоследствие обаче обикновено ни предстои връщането към цифровата регистрация на крайния продукт, което съответно трябва да се извърши отно-

во по най-висококачествен начин. При тези конверсии от дигитал към аналог и обратно най-важното е да съблюдаваме най-високите стандарти на конвертиране, в противен случай грешките в този процес ще нулират предимствата, които сме се опитали да постигнем, когато сме влезли в аналогова среда.

В ситуация на смесване логично решение, ако искаме да избегнем артефактите на цифровото сумиране и рутинг, би било да използваме две опции:

1. Да използваме аналогов смесителен пулт;
2. И да използваме т.нар. summing mixer.

И в двата случая трябва да рутираме каналите на софтуерната конзола на нашето DAW към физически изходи на звуковия си интерфейс, а оттам да подадем тези изходи към входовете на аналоговата си конзола. Системата е хибридна, тъй като голяма част от нашия процесинг остава в insert-шините на виртуалната конзола поради факта, че съществуват достатъчно специфични звукови ефекти, които трудно могат да бъдат транспонирани в аналогова среда – сатуратори, voice процесори, модули за шумопотискане и т.н. Разликата между двете концепции е във факта, че използването на аналогова конзола дава доста повече възможности за реално смесване (като на практика много от сериозните аудио инженери ползват много малко от софтуерните решения и смесват изцяло в аналогова среда), докато при summing миксера се залага единствено на това сумирането на отделните звукови източници да се извърши аналогово, докато балансът и ефектите са предоставени на виртуалната система.

И в двата случая могат да се използват хардуерни процесори - което е и едно от преимуществата на подобен подход. На практика всички професионални host-приложения за миксинг имат възможност да насочват както insert входно-изходните шини, така и aux-шините за изпращане и приемане на сигнал за обработка както към виртуални точки (чрез т.нар plug-ins), така и към физически точки за вход/изход. Така DAW системите са органично хибридни и винаги могат да се интегрират с хардуер за звуков процесинг.

Този процесинг, разбира се, може да се осъществи и в режим на insert на груповите канали, както и при insert на мастер – шината. Това автоматично означава използването на външен хардуер за междинна и крайна обработка на звуковия продукт.

Тук влизаме в средата на мастеринга и неговите възможни сетъпи.

По принцип мастеринг студиото се различава в много отношения от стандартното студио за звукозапис и постпродукция. Тук няма да се спираме на акустичните и мониторни изисквания в двата случая, защото това излиза извън пределите на нашия дискурс. Ще говорим единствено за различията в комутация и схемотехнична база.

По отношение на комутационните особености главното отличие тук е ролята на смесителния пулт. Доколкото в режим на мастеринг смесването вече е извършено, обикновено подобен пулт само би увеличил нежеланите артефакти в звука, бидейки едно от последователните звена в схемотехническата верига. В ситуация на мастеринг търсим максимална транспарантност на звука и минимално влияние на всяко от устройствата върху характеристиките на сигнала. По тази причина модул за смесване би представлявал само допълнителен замърсяващ звука елемент и би имал смисъл единствено, ако мастерът е предоставен чрез т.нар. stems. Заедно с това в мастеринг режим са необходими специфични рутиращи устройства, които да дават възможност за смяна на реда на свързване на устройствата, прехвърлянето им от последователен в паралелен режим и обратно, както и селективно включване и изключване за пълен контрол и сравняване на фонограмите.

Тук хардуерните решения естествено се интегрират в дигиталната среда, като, както вече казахме, се обръща особено внимание на качеството, с което се конвертира сигналът от дигиталната вселена, в която е битувал, в аналогова – и обратно.

На практика дори и в едно многофункционално студио за запис и смесване често (доколко това е правилен подход, е един друг въпрос) се извършва и базисен мастеринг. Често това става по финансови причини, друг път – по логистични, а понякога – поради липса на организационно време и ресурс. Тогава, когато се използва някакъв вид сумиране в съответното студио, то на практика вече е подготвено да посрещне на изхода на сумиращия модул необходимия мастеринг хардуер, макар и не с комутационните опции, които истинското мастеринг студио би могло да предложи. Връщането на готовия мастер в дигитален домейн също е осигурено – в противен случай това студио дори без мастеринг не би могло да осъществи т.нар. print – регистрацията на микса (освен чрез специализиран мастер рекордер като Alesis Masterlink или доста по-модерни негови събратя като Tascam DA-3000SD).

LOUDNESS WAR

Тук стигаме до още един проблем – отдавна известния казус за т.нар. „война на нивата“. При навлизането на цифровата звукообработка се създава възможност за ограничаване на динамиката с прецизност до семпъл и на практика без времезакъснение в атаката на звуковата вълна. Това създава за пръв път опцията за свръхбързо (като времеконстанти) лимитиране, при което нито семпъл от сигнала не може да премине определени гранични нива (разбира се, само ако изрично искаме това). Тази възможност на практика елиминира необходимостта от определен „headroom“, който преди трябваше задължително да резервираме, тъй като пиковите стойности на звука не можеха да бъдат никога на еднакво ниво.

Добре ли е това, или зле? От гледна точка на качеството на възпроизведения звук – разбира се, е проблем, защото унищожаването на „headroom“-а води:

Първо, до унифициране на всички пикови стойности (нещо, което е неестествено и създава „плосък“ и „безжизнен“ звук);

Второ, създава изкривявания, тъй като видоизменя пиковите вълнови форми, което вкарва нови нежелани хармоници в тях;

Трето, влияе зле на транзиентите, като ограничава уникалния комплекс от амплитуди, който те създават.

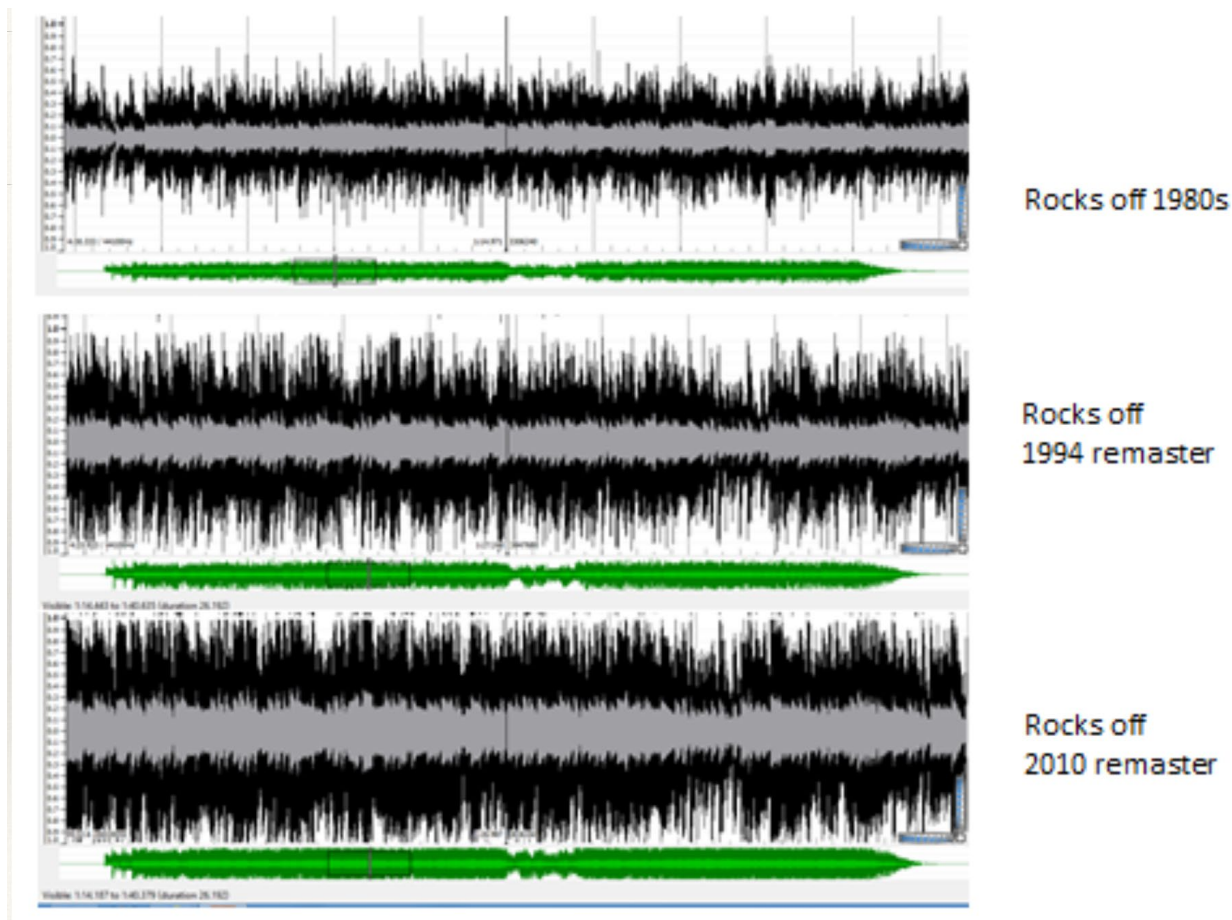
На практика тези три деформации на звуковата тъкан като усещане са взаимосвързани.

Всъщност процесът започва от компресирането на сигнала, за да могат ниските нива да се доближат до високите, което увеличава средностатистическата „average“ гръмкост. Чак впоследствие на сцената излиза дигиталният лимитер, който да подпомогне този процес, като направи пиковите еднакви и в същото време ги повдигне до максимално допустимото ниво (обикновено десети от децибела под т.нар. Most Significant Bit).

При това положение защо индустрията позволява всичко това и кой има полза от тези явно деградиращи звука алгоритми, които се прилагат в режим на мастеринг?

Относно причините за този феномен може много да се говори, но и известна степен на опростяване можем да кажем, че част от тях се крият в комерсиалните задачи, които изпълнява музиката в съвременния свят (което възпитава определен вид звуково „харесване“ у потребителите), а другата част в физиологична – по-силният стимул е по-ярък, а и силният звук е по-тембрист и пълноценен според кривите на Флетчер-Мънсън. Опитите да се внесат закони и други регулации в тази тенденция достигат само до половинчат успех. Въвеждането на LUFS скала доведе до прекалено консервативни норми на нейните стойности, а това от своя страна резултира в безброй различни рекомендации по LUFS в зависимост от използваната платформа и нейния създател (Youtube, Apple Music, Spotify).

В крайна сметка дигиталното лимитиране се превърна в норма при финалната обработка на звуковата картина, което, съчетано с психоакустичните кодери и стремежа да се стигне до 0 dB dBfs на всяка цена, води до забележима деградация в съвременния звук.



На принципа на звуковата мода⁷ част от дефектите на звуковата тъкан първо се дефинират като приемливи, а впоследствие дори като търсени, което води до факта, че част от младото поколение в ролята на респонденти в слухови тестове проявяват предпочитане към по-изкривен звук, с което тенденциите в индустрията се променят. За това помага и факта, че част от това поколение на практика рядко имат досег с акустична реалност, дори и в ситуация на концертна или клубна музикална проява – всичко около тях е на практика модифициран от процесинг звук.

Няма да се опитваме да анализираме тези процеси или да даваме съвети или прогнози. Нека видим в сегашната ситуация кои са ефективните решения за динамичен процесинг в областта на мастеринга – аналогови, дигитални или хибридни.

Предимствата на дигиталния подход са в по-чистия звук от гледна точка на характерните за миналото проблеми – честотна характеристика, съотношение сигнал/шум, коефициент на нелинейни изкривявания, интермодулация, crosstalk. Заедно с това има процеси, които са специфични и запазени само за дигиталния домейн. Както казват инженерите на iZotope:

“Все пак има неща, които могат да се правят в цифров формат, като например фазово линеен еквалайзер или FFT-базирано спектрално редактиране, и които са – и винаги ще бъдат – невъзможни в аналогов.”⁸

От друга страна, съществуват други проблеми, „запазени“ за дигиталния звук, с които аналоговият такъв никога не е бил натоварен. Квантизацията на сигнала оставя своите последствия – всеки мастеринг процесинг на практика се превръща в преизчисляване на стойности, като това представлява поредица от интерполации – така ние през цялото време оперираме със само приблизителни стойности на реалните.

От другата част на координатната ни система грозната си глава надига семплингът – чрез свързаните с него low-pass филтрации, aliasing и израждане на високочестотния сигнал поради малкия брой отчитания на вълната. Скоро се опитам да генерирам синусоиден сигнал от 7 kHz с цел тест за интермодулационни изкривявания (един от подходите е смесване на амлитудите на 60

7 Вж. „Звуковата мода“ – доклад от ФемАкустика конференция: <https://www.yumpru.com/bg/document/read/63128596/-7>

8 Analog vs. digital mastering: what to know – iZotope.com

Hz и 7 kHz в съотношение $\frac{1}{4}$, за да се получат нехармонични обертонове), и установих, че синусоидата при sampling frequency от 44.1 kHz има обвиваща крива, много различаваща се от континуитетната. На практика чак при 192 или 176.4 kHz можем да видим синусоидалната крива такава, каквато би трябвало да бъде. При това положение не е чудно, че много потребители на аналогов звук докладват за лоша дефиниция на високочестотната компонента при цифровото аудио, както и за трудност да различат тембровата характеристика на високочестотните ударни инструменти в дръм-секцията.

При мастеринг тези особености на дигиталното преобразуване водят често до отрицателно слухово впечатление.

Така се оказва, че въпреки някои свои недостатъци аналоговият процесинг има място във финалната верига за звукообработка.

По отношение на динамиката на звука можем също така да набележим някои моменти. Дигиталното лимитиране „изравнява“ пиковите в абсолютна степен – те се унифицират. Ще дадем само един от многото възможни примери.

Ако сравним мастерите на ТОТО от 80-те години (дори и в дигитален носител), с ремастерите от последните години, ще забележим, че въпреки че гръмкостта на новите версии е забележимо по-висока (а може би и поради това), оригиналите са в пъти по-приемливи, при все че са честотно небалансирани. Това до голяма степен се дължи на липсата на повреждаща звука финална цифрова обработка, както и на факта, че всеки индивидуален пик – комбинация от ударните инструменти и другите съпровождащи ги, които влизат в синхрон на силните времена – е със своя уникална динамична сигнатура. Това дава възможност на микса да „диша“, а транзиентите са запазени.

Ако ремастерираме подобна фонограма чрез аналогов хардуер, то бихме могли да изходим от аналоговия оригинал, като го дигитализираме по-най-високи стандарти, за да запазим обвиващата крива най-близка до оригинала и заедно с това да се предпазим от цифрови артефакти. Една динамична обработка, извършена в аналогова среда, би увеличила плътността на звука, запазвайки транспарантността, транзиентната структура (при някои процесори транзиентите дори се подобряват, правейки микса по-„жив“), а по този начин и съхранявайки стереовпечатлението, което винаги страда от еднакво отношение на процесора към пиковите в левия и в десния канал.

Внимателните промени в хармоничния спектър, когато ги позволим, също ни помагат в някои случаи. Усещането за „тяга“ не идва само от чистото ниво на звука, то е функция и на разпределението на хармониците в спектъра. Нашето ухо е нелинейно в силния диапазон на звучене, а това психологически ни „убеждава“, че силният и тембрално богатият звук имат еднакъв генезис. Такова подпомагане от страна на аналоговия процесор, ако е направено фино и целенасочено като спектрално разпределение, може допълнително да помогне за плътността на финалния звук.

Много мастеринг инженери докладват за впечатлението си за по-голяма плътност на аналоговия динамичен процесинг в сравнение с цифровия такъв. От друга страна, те често си позволяват да увеличат RMS нивото на аналоговия си мастер с децибел или два над това на дигиталния, като изказват увереност, че при тези различни нива на плътност на двата мастера усещането за “headroom” е идентично. Така на практика те „печелят“ тези децибели от плътността на фонограмата в аналогов режим на динамична обработка.

По тяхно мнение такова е впечатлението и на крайните клиенти на техния микс – музикални продуценти и изпълнители.

Чрез този метод аналоговият динамичен процесор се превръща в „тайното оръжие“ на мастеринг инженера в борбата за силния звук (loudness war). Разбира се, тук не дискутираме доколко трябва да се води тази борба изобщо. По мнение на пишещия тези редове за постигането на силен звук има много по-добро и естествено решение – потенциометърът на volume-контрола на системата ни за прослушване у дома. Това казвам винаги и на музикантите, с които работя. Но често се налага съобразяване с изискванията на индустрията, колкото и нелепи те да изглеждат.

И накрая – когато мастерът отново трябва да се дигитализира (т.нар. prtinting), трябва да се съблюдава някакво дигитално лимитиране, освен ако не сме абсолютни пуристи и не искаме пиковите на звука да останат такива, каквито са. В тази ситуация може да се приложи финално дигитално лимитиране, съчетано с дитеринг. Най-добре е това да се извърши, като се съблюдава спазването на търсените финални нива в true-peak, а не в sample-peak режим.

С цел запазването на плътността на финалния микс често можем да наблюдаваме тенденция да не се извършва дигитално лимитиране, а да се използва висококачествен аналогово-цифров конвертор, защитаващ входния

сигнал чрез soft saturation. Тогава би могло (и се прави) да се претовари съвсем леко входния тракт, като оставим на тази система да свърши останалата част от работата. Така намесата на дигитално звено в края на процесинг веригата се елиминира като опция.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можем обосновано да заключим, че в условията на мастеринг хибридните решения са особено популярни, доколкото някои от алгоритмите за процесинг на звуковата тъкан са трудно постижими в една аналогова хардуерна среда. Въпреки това, мастерингът, извършван изцяло “in the box”, не може да постигне плътността и транзиентната наситеност, която специфичните процесори от висок клас привнасят. Заедно с това фактът, че аналоговата среда предполага континуитетност на звуковата структура, премахва артефактите, свързани с дискретизацията по време и по амплитуда, характерни за цифровата репрезентация (дори и при високи резолюции). Така употребата на хардуер (предимно аналогов) е от съществено значение за постигането на забележими резултати в мастеринг процесите. Трябва обаче да се има предвид, че висококачественото конвертиране и „клокинг“ на сигнала припреминаване от аналогова в цифрова среда и обратно е ключов фактор за крайното качество на процеса, защото при неправилно технологично процедиране получените отрицателни артефакти могат да унищожат положителното влияние на аналоговия хардуер.

Биография:

Доц. д-р Христо Карагьозов е специалист по технологични и хуманитарни дисциплини във Факултет по науки за образованието и изкуствата при СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите му са в областта на звукотехниката, музикалната акустика, звуков мастеринг, естетика и тонрежисура.

BIO:

Assoc. Prof. Dr. Hristo Karagyzov is a specialist in technological and humanities disciplines at the Faculty of Educational Sciences and Arts at Sofia University „St. Kliment Ohridski“. His interests are in the fields of sound engineering, musical acoustics, sound mastering, aesthetics and sound engineering.

НЯКОИ ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПРОБЛЕМИ В КЛАВИРНИЯ ЦИКЪЛ „КЛАСИЧНО И РОМАНТИЧНО“, ОП. 24 НА ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ

доц. д-р Ралица Димитрова

SOME INTERPRETATIONAL PROBLEMS IN THE PIANO CYCLE „CLASSICAL AND ROMANTIC“, OP. 24 BY PANCHO VLADIGEROV

Assoc. Prof. Ralitsa Dimitrova, PhD

Резюме:

В статията се коментират някои интерпретационни проблеми в клавирия цикъл „Класично и романтично“, опус 24 от композитора Панчо Владигеров. Наблюденията са направени в хода на учебната дейност със студенти от специалност „Музика“ и „Музикални медийни технологии и тонрежисура“ от СУ „Св. Климент Охридски“, гр. София. Работата върху клавирия цикъл се реализира в часовете по дисциплината „Задължително пиано“, развивайки клавирните умения на обучаемите и изпълнява заложените цели за реализиране на проекта „Емоции в ноти: Цикълът „Класично и романтично“ на Владигеров“.

Ключови думи:

пиано, Панчо Владигеров, клавирно изпълнение

Abstract:

The article comments on some interpretation problems in the piano cycle „Classical and Romantic“, opus 24 by the composer Pancho Vladigerov. The observations were made during the course of the educational activity with students majoring in «Music» and «Music Media Technologies and Sound Engineering» from Sofia University «St. Kliment Ohridski», Sofia. Work on the piano cycle is carried out in the classes of the subject «Compulsory Piano», developing the students' piano skills and fulfilling the set goals for the implementation of the project «Emotions in Notes: Vladigerov's «Classical and Romantic» Cycle».

Keywords:

piano, Pancho Vladigerov, piano performance

Панчо Владигеров е един от най-значимите български композитори. Неговото творчество доближава българската музикална култура до европейските музикални тенденции. Името на композитора се свързва с редица жанрове, сред които: опера, балет, симфонична музика, концерти за пиано и оркестър, камерна музика, авторски транскрипции на инструментални пиеси, концертни обработки на народни песни и други.

Творческият стил на композитора е високо ценен от българската и чуждестранна общественост. Потвърждение за това се открива в книгата „Панчо Владигеров 13 март 1899 – 8 септември 1978 година, издадена от Регионална библиотека 1922 г. „Стилиан Чилингиров“, гр. Шумен, по повод 120-годишнината от рождението на композитора. Според библиографската справка до 1932 г. Панчо Владигеров живее и твори в Германия, където „далеч от родината създава ярки народностни произведения, които със своите качества, звучност и модерна изразност привличат вниманието на европейската музикална общественост“.

Роден в Цюрих и прекарал своите ранни детски години в Шумен през 1910 година Владигеров се установява в София, където има възможността да бъде ученик на Добри Христов. Жизненият път на композитора го отвежда още на 13-годишна възраст в Берлин, където учи при композитора Паул Юон, а пиано при Хайнрих Барт. Годините на обучение в Берлин го срещат с преподавателите му Фридрих Гернсхайм, Георг Шуман и Леонид Кройцер.

Несъмнено животът извън България подтиква композитора да работи с народни песни и хороводни мелодии, които той използва в своите композиции.

Една от творбите на Владигеров се откроява значително. Това е клавирният цикъл „Класично и романтично“, оп. 24, създаден през 1931 година в Берлин. През този период композиторът работи в „Дойчес театер“. Според Евгени Павлов (Павлов, 1961: 35) „животът на Владигеров в Берлин му предоставя досег до редица композитори като Рихард Щраус, Морис Равел, Белла Барток, Александър Глазунов, Сергей Прокофиев, Паул Хиндемит, Феручо Бузони, Арнолд Шьонберг, Макс Регер, Сергей Рахманинов, Карол Шимановски, Золтан Кодай и други“.

Клавирният цикъл „Класично и романтично“ е издаден от „Универсал едисон“ с шест пиеси – „Ригодон“, „Сарабанда“, „Менует“, „Северна песен“, „Страница от албум“ и „Малък марш“. През 1940 година е оркестриран за камерен оркестър, като композиторът прибавя още една пиеса под номер три – „Куранта“. Някои автори свързват създаването на цикъла със зараждането на

„новото“ направление в музикалното изкуство – неокласицизма. Пиесите „Ригодон“, „Сарабанда“, „Куранта“ и „Менует“ отговарят на старинната сюита, докато „Северна песен“, „Страница от албум“ и „Малък марш“ се определят от Евгени Павлов (Павлов, 1961: 176) като „жанрови пиеси от романтичен тип“. С оглед на структурата и тематизма на „Класично и романтично“, оп.24 може да се твърди, че са повлияни от театралната музика на Панчо Владигеров, както следва:

- Ригодон – от „Много шум за нищо“;
- Сарабанда – от Пантомима, 1927 г, недовършена;
- Куранта – от „Ветрилото“;
- Менует – от Пантомима, 1927 г, недовършена;
- Северна песен – от „Юсик“;
- Страница от албум – от скица за песен върху текст на Х. Хайне;
- Малък марш – от „Юсик“.

Върху основата на клавирия цикъл, през годините, авторът създава транскрипции за цигулка и пиано, за флейта и пиано (1955 година). Пиесата „Страница от албум“, която е под номер шест е разработена също за обой и пиано.

За хармоничните специфики на пиесите от клавирия цикъл „Класично и романтично“ Евгени Аврамов отделя значително внимание в монографията „Панчо Владигеров“. Там се разглеждат подробно многозвучните акорди в „Сарабанда“, чиито дисонантни тонове авторът разрешава със свобода и замах. Впечатление правят внезапните тонални преходи в „Куранта“, както и честите модуляции, които Аврамов (Аврамов, 1976: 167) дефинира като „градивен елемент“ в хармоничния език на Владигеров.

Характерни за копозиторския стил са и алтерованите акорди, които се срещат във всички пиеси от цикъла. Като „закономерно явление в хармоничния език на Владигеров“ Аврамов (Аврамов, 1976: 95) определя присъствието на „усложнени акорди“, при които едновременно прозвучава мажорна и минорна терца в съзвучието.

Работата на студентите върху клавирия цикъл започна през месец май 2025 година. В хода на дейността се включиха трима студента от специалности „Музика“ и „Музикални медийни технологии и тонрежисура“, съответно в първи, трети и четвърти курс. Участниците бяха подбрани съобразно уменията

си и желанието да се запознаят с творчеството на композитора Панчо Владигеров. Необходимо е да се отбележи, че студентите не са завършили музикално училище. Двама от обучаемите са свирали любителски на пиано в детските си години, а един от тях е получил своите познания в часовете по Задължително пиано.

Предварителната работа изискваше от студентите самостоятелно запознаване със звучността на цикъла „Класично и романтично“. В резултат на това те изразиха желание за конкретни пиеси, в чиято същност да вникнат по-задълбочено. В хода на дейността възникнаха някои сериозни проблеми, в резултат на фактурата на клавирния цикъл. Това доведе до допълнителна работа, свързана с:

- двигателна свобода;
- нюансировка;
- многоплановост.

Трудностите, с които се сблъскват изпълнителите на клавирния цикъл могат да бъдат непреодолими при наличие на мануално-инструментален проблем или проблематика, свързана с техниката. Подкрепяйки тезата на Ивелина Иванчева (Иванчева, 2001: 23), а именно, че „техниката е продукт не единствено на бързо свирене на ноти и пасажии, а на нещо взаимно обусловено от ухо, естетика на звука и осмислен музикален образ“ може да заключим, че техническото овладяване на фактурата е немислимо без предварителната слухова представа за логиката на общата музикална структура (фразата).

Метрономните обозначения на „Ригодон“, „Куранта“ и „Малък марш“ изискват налични технически умения, които да покрият изискванията на автора за изпълнение на темповите означения. В хода на работата върху посочените пиеси достигането до авторовите темпови означения изискваше системна работа с метроном. При осигуряване на удобно за изпълнителя темпо поетапно се задаваше метрономна стойност, която увеличава бързината. За тази цел пианистът трябваше да изсвири цялата пиеса отделно ръцете, а след това и едновременно. Похват, който даде положителен резултат е изпълняването на пиесите с редуване на двете ръце през такт. По този начин студентът усеща пулсацията и се стреми към навременното изпълнение на нотния текст.

Фактурата в конкретните пиеси затруднява с честото извеждане на една мелодия, която трябва да прозвучи по-силно от останалите. Особен момент е темата, която е разпределена между лява и дясна ръка от 25-ти до 40-ти такт в

„Ригодон“. Пианистът следва да се съобрази с щрихите легато и стакато, като използва подходяща пръстовка, която да осигури изпълнението на акцентите. Заучаването на нотния текст с подходящи пръсти ще гарантира пластичност на движението и осигури стабилност при изпълнение.

„Куранта“ е най-обемната пиеса в клавирния цикъл. Непрестанното шестнадесетинково движение е предпоставка за сериозна техническа работа, чрез която се гарантира виртуозно изпълнение. Трудностите, които се забелязаха изискваха допълнителна работа, която да осигури безпроблемно прехвърляне между трети, първи и първи, четвърти пръст. За изравняване на шестнадесетинковите пасажии бе приложена т.нар. „работа по начини“, при която шестнадесетинките се изпълняват:

- две по две;
- точкувано;
- в различна от написаното ритмична организация;
- стакато.

Началото на „Малък марш“ налага постигане на съгласуваност между звуковите изисквания и двигателния процес. За това е от значение изпълнителят да притежава двигателна свобода, която да осигури точно времево организиране на ритмичните фигури в дясна ръка (петолата) и последващите ги в лява ръка триоли. Многогласната тъкан следва да бъде изпълнена достатъчно релефно, за да се подчертае доминантовия оргелпункт във встъплението на пиесата.

Друг съществен момент, на който трябва да се обърне внимание е изпълнението на разложените акорди. Пианистът е необходимо да ги тълкува като обединяващ мотив, който прозвучава във всички пиеси от клавирния цикъл, но същевременно се изисква да съобрази изпълнението им с характера на конкретната пиеса. Това налага правилно осмисляне на музикалния образ, съгласуван с жанровата специфика на пиесите.

Проблемът за нюансировката е изключително сериозен, защото той показва дали изпълнителят е осмислил и предал правилно замисъла на творбата. Колкото повече цветове се изведат, толкова по-жива и колоритна става музиката. Ето защо основната работа тук е тази върху слушането и търсенето на нови звуци. Това е пряко свързано с тълкуването на хармонията и проследяването на вертикала. Модулациите, които се наблюдават в „Куранта“ са съпроводени с чести динамични промени. В подобни случаи, според Г. Нейгауз, „нюансиров-

ката не само на мелодичната линия, но и на пасажите трябва да бъде по правило по-богата и гъвкава (преувеличена)“. Точното изпълнение на динамичните указания водят пианиста по пътя на композиторския замисъл.

За правилната интерпретацията е необходимо да се осъзнае и предаде контраста между отделните пиеси.

Пиесите от клавирият цикъл се отличават със значителна подвижност на гласовете. Една от най-трудните задачи за изпълнителя е създаването на звукова „многоплановост“. Това умение изисква натрупан опит, който да позволи проследяването на мелодичната линия и осмисляне на силата при изпълнение на всеки глас. Решението на проблема се крие в разделянето на гласовете и заучаването на всеки от тях с точна пръстовка, щрих и динамика. Това ще гарантира слухово диференциране на мелодичните линии и ще даде положителен резултат при изпълнение всички гласове едновременно. Работата върху този проблем наложи отделяне на допълнително време, при което всяка мелодична линия беше проследена самостоятелно. След слуховото им заучаване се пристъпи към събиране на гласовете посредством различни комбинации. Това затвърди представата на изпълнителя за гласоводенето и помогна за качествената интерпретация.

Убедителното изпълнение налага преодоляване на редица трудности и прецизност при осмисляне на нотния текст и художествения образ. За правдивата интерпретация на всяко музикално произведение е от значение и общата музикална култура на изпълнителя. Работата над клавирият цикъл надхвърля техническите умения, които трябва да притежава пианистът и показва отношението му към художествената стойност на музикалната творба.

Литература:

Аврамов, Е. (1976). Хармонията на Панчо Владигеров. Музика, София.

Иванчева, И. (2001). Изкуството на клавирият педагог. Музика Viva, София.

Караатанасова, Ю. (2024). Музикално образователни практики в къща музей „Панчо Владигеров“ – София и музей „Борис Христов“ В:– Годишник, Книга Изкуства, СУ „Св. Кл. Охридски“, София.

Милчев, И. (1984). 120 бележити композитори. София.

Нейгауз, Г. (1962). За изкуството на клавирият изпълнение. Наука и изкуство.

Павлов, Е. (1961). Панчо Владигеров. Монография. ДИ „Наука и изкуство“, София.

Регионална библиотека 1922 „Стилиан Чилингиров“ (2019). Панчо Владигеров 13 март 1899 – 8 септември 1978. Нотография. Дискография. Био- Библиографски указател., Шумен.

Държавен културен институт къща музей „Панчо Владигеров“, гр. София <https://vladigerov.org/kushta-muzej-pancho-vladigerov-sofiya/ekspozitsiya-fondove-sbirki/>

последно посетен на 9.09.2025г.

Това проучване е финансирано от средствата, отпуснати целево от държавния бюджет на СУ „Св. Климент Охридски“ за научни изследвания по договор № 80-10-17 от 21.05.2025 г.

РОЛЯТА НА ТЕКСТА В РАЗЛИЧНИТЕ ЕТАПИ В ЕВОЛЮЦИЯТА НА ДЖАЗА

Гл. ас. д-р Десислава Тилева

THE ROLE OF THE TEXT IN DIFFERENT STAGES OF THE JAZZ EVOLUTION

Dr. Desislava Tileva, Assist. Prof.

Резюме:

В тази публикация е разгледана връзката на музиката и текста в джаза. Изложени са някои разсъждения относно значимостта на словото в различни етапи от развитието на стила. Засегнат е и въпросът дали музиката и текстът са винаги взаимно обусловени. Проследява се трансфера на музикалния материал от вокалния жанр на това направление в инструменталния и обратно, за да се установи ролята на текста при това обстоятелство.

Ключови думи:

джаз, вокален джаз, джаз импровизация, вокална импровизация, текст в джаза

Abstract:

This publication examines the relationship between music and text in jazz. It presents some observations regarding the importance of lyrics in the different stages of jazz development. It also addresses the question of whether music and text are always related. It traces the transfer of musical material from vocal to instrumental jazz and vice versa to establish the role of the text in this context.

Key words:

jazz, vocal jazz, jazz improvization, vocal improvisation, lyrics in jazz

Люлката на джаза Ню Орлиънс е географско място, приютило през XVIII век жители от различни краища на света, главно от Европа и Африка. Уникалността на тази точка на света се характеризира със съжителството на различни етноси с техните традиции, интереси, нужди. Взаимната толерантност, характерна за това мултинационално население, създава благоприятна почва за съхраняване на многообразни обичаи, коренно различни един от друг и свързаната с тях музика и музикално наследство, както и раждането на джаза като един своеобразен резултат от тази смесица, като нова част на музикалния живот в града.

Какво всъщност е джазът в самото му зараждане? Това е специфична интерпретация на популярни за времето си музикални теми. Те са почерпени от всевъзможни интонационни източници на съществуващата в този град музика. От страна на афро-американския фолклор това са основно блус мелодии, трудови песни, популярни теми от менестрелни представления на чернокожото население, госпъл произведения и рагтайм. Музиката на жителите с европейски произход, която джаз изпълнителите включват в репертоара си, са песни от градския фолклор, някои от които са трансформирани европейски песни, познати мелодии от духовата музика и други популярни за деня. Както става ясно, музикалният материал, който ползва джаза в процеса на утвърждаването си като нов за световната музика стил, е интригуващо разнообразен, многопосочен по произход – географски и като национална принадлежност – а оттам и своеобразен източник на различни музикални изразни средства, които джазът акумулира в нечувани дотогава комбинации. Така се създава обликът на новата “hot syncopated music” – едно от първоначалните наименования на джаза – позната музика, интерпретирана по нов начин. Нека обърнем внимание на факта, че той се формира на базата и на вокалната, и на инструменталната популярна музика. Важен също така е и фактът, че още със самото си възникване този стил стъпва върху две платформи – вокални и инструментални изпълнения и оттук нататък ще се развива в две неразривно свързани подразделения – вокален и инструментален джаз. Първоначално водещ е инструменталният, в който музикантите изграждат своя репертоар без да имат каквито и да било предпочитания към жанра на композициите (инструментален или вокален).

И тук стигаме до момента, в който ще разгледаме съжителството на словото и музиката наред с тяхната роля и степента им на взаимнообусловеност.

Словото в музиката е изразно средство, което отличава вокалните от инструменталните произведения. Либретото в оперните произведения и тек-

стовете в песенните такива доближават неопитния слушател до замисъла на творбата като по този начин улесняват неговото възприятие, изяснявайки чрез думи отправените послания.

Първите джаз инструменталисти използват тематичен материал от известни вокални и инструментални произведения, т.е. те изпълняват композицията без да им е необходимо да включват какъвто и да било текст. Това е особено типично за първите 20-тина години от зараждането на стила, тъй като в този период това е нов вид развлекателна музика, предназначена основно за танцуване. Очевидно на посетителите на заведенията, където тя се е изпълнявала, им е било достатъчно да чуят позната мелодия в съчетание със съпътстващи я импровизации и това провокира у тях желанието да се забавляват и излязат на дансинга. Новата, джазовата интерпретация на популярен напев е бил достатъчен за доброто настроение на публиката. Да не забравяме и това, че джазът е творение на чернокожите и креолите, макар и изпълняван също от белите музиканти. Логично, в този смисъл, е джаз интерпретацията да е отзвук на традиции и изразни средства от афро-американския фолклор, наследени от арфканската музикална култура. Обвързаността на музиката и танца не е случайна, а е една от тези отличителните черти. В допълнение, още на границата между XIX и XX век се установява тенденцията за инструментализация на блуса, който при самото си възникване е вокален жанр в соло изпълнение (по-късно – в съпровод най-често на хармоника, китара или банджо). Причината би могло да се търси в това, че масово се е изпълнявала от уличните духови оркестри, което е показателно за липсата на интерес към текста. Не трябва обаче да се пренебрегва и фактът, че макар и да не са били в основния фокус на внимание, в този период е имало и вокални изпълнители, чиято роля не е била от съществено значение за развитието на джаза, но все пак ги е имало и, разбира се, текстовете са присъствали в техните изпълнения. Съществувала е и масова практика самите инструменталисти първо да изпеят песента, след което да преминат в соловата си изява или в колективната импровизация. Така че ползването на текста не е отречено, но пък не се и смятало за неотменна част от изпълнението.

Минавайки нататък във времето, когато джазът е намерил своето място в Чикаго и Ню Йорк и вече окончателно е завладял бялата публика, този модерен стил трайно се налага в луксозните заведения, танцовите и концертните зали, където вече се е трансформирал в сунинг – новият стил в джаза. По това време – третото десетилетие на XXв. – се утвърждават биг бендовете. Певците са вече

в центъра на вниманието. Ако в предишното десетилетие изпълнителите-звезди са били предимно инструменталисти, то отсега нататък солистите-певци ще бъдат не по-малко търсени и обичани от публиката. Често те се превръщат в акцента на концертното шоу, бивайки солисти на биг бенда и водещ фактор за постигането на комерсиалните цели на продуцентите, собствениците на нощни клубове и т.н. Сред най-утвърдените са Франк Синатра, Нат Кинг Кол (също и блестящ пианист), Пеги Лий, Били Холидей, Елла Фицджералд, Сара Вон. Наред с тях се утвърждават и т.нар crooner певци – представители на сти-ла крунинг, който се налага от мъже вокалисти, пеещи с биг бендовете. Тези изпълнители се отличават с меките си и кадифени тембри, доближаващи се до школуваното пеене и изпълняващи лирични песни. Те са любимци на американските домакини. Такива са Ал Джонсън, Джийн Остин, Руди Вали, Фред Астер, Бин Кросби, Пери Комо, Франк Синатра и др.

Трийсетте години на миналия век са период, известен с разцвета на американския мюзикъл. Заедно с предшестващите подобни развлекателни жанрове като водевил, менестрелно шоу и музикално ревю се създава емблематична музикална продукция в Бродуей. Тя значително разширява обхвата си с появата на озвучените филми. Създават се редица филмови адаптации на бродуейските представления. Процъфтява популярната песен, която често е част от музикален филм или мюзикъл, но заживява свой собствен живот и често се превръща в хит като самостоятелна композиция. Така се утвърждава 32-тактовата куплетна форма (вокална структура), която става норма в композиционното изграждане и съществена част от джазовия репертоар. Всичко описано дотук дава една бегла картина на музикалния бизнес в Америка, който се занимава изключително с жанрове, обвързани с текст.

Благодарение на звукозаписните компании, на медиите и по-специално на радиопредаванията, свързани с излъчване на джаз концерти на живо, както и на масовото снабдяване на заведенията с джубоксове, значителна част от тази продукция получава голяма популярност. Скоро много песни се превръщат в хитове. Индивидуалният подход на вокалните изпълнители е този, който удължава живота на творбата и интереса към нея. От друга страна, много певци добиват популярност благодарение на конкретна песен. Често тя и по-точно конкретна нейна интерпретация се превръща във визитна картичка на изпълнителя. Затова и до днес съществува практиката известни певци да изпълняват на концертите си в продължение на дълги години (даже десетилетия) емблематични за тяхната кариера парчета (това се отнася и за поп и рок

музиката).

Защо?

Защото публиката го иска, има желание да изпита радостта от това отново да чуе на живо това или онова изпълнение, определена или по-нова версия, с която певецът е спечелил своите фенове. Аудиторията пее с него – не само мелодията, но и текста, защото той, така или иначе, е неотменна част от вокалната творба.

На този етап, в който певците категорично са в обсега на прожекторите, текстът се „набива“ като водеща необходимост в създаването на музикалната продукция. Ролята на текстописците е не по-малко важна от тази на композиторите.

Същевременно с комерсиална цел започва да се налага практиката към инструменталните парчета да се прикрепя текст. Така изпълнена, тя предизвиква допълнителен интерес във времето. Още повече, ако е изпълнена от певец-звезда, популярността на творбата категорично ще се увеличи. Причина за тази практика може да се търси и в проявата на интерес и желание на вокалните изпълнители да изпълнят инструментална пиеса. Това е така заради обвързаността на инструменталния с вокалния джаз още в самото зараждане на стила, както стана въпрос по-горе. В случая тя се отнася до постоянния трансфер на музикален материал от вокалния към инструменталния жанр и обратно. Примерите са многобройни: „Don't Get Around Much Anymore“, „Satin Doll“, „Do Nothing Till You Hear From Me“, „Sophisticated Lady“ на Дюк Елингтън, „'Round Midnight“ на Телониъс Монк и много други.

В залеза на биг бенда настъпват години на кардинална промяна в творческите търсения на новото поколение музиканти. От Втората световна война нататък в продължение на приблизително две десетилетия се създават течения, които обръщат гръб на танцуемостта. Новият джаз престава да бъде развлекателна музика. Причините за това ни отвеждат към обществено-политическата действителност. Статутът на чернокожите в обществото разпалва все повече недоволството на тази социална група. Идеята за вроденото превъзходство на белия като философска и емоционална основа на сегрегацията въобще не може да бъде вече оправдана. Самите афро-американци престават да се чувстват хора от второ качество, у тях се налага усещането за обида и презрение към бялото общество. Протестът от съществуващата социална йерархия се отразява и в музиката. Бибопът, като първи стил в джаза след Втората

световна война, е свързан с жизнената позиция на чернокожите музиканти и с положението им в обществото. Ако през 20-те и 30-те години те са се занимавали, освен с всичко останало, и със забавлението на публиката, и често по тази причина е трябвало да се превръщат в шутове, то сега категорично отказват да е така. Знаят, че създават музика, която само те могат да свирят. Вече не им се налага да свирят преимуществено за бялата публика. Те изхвърлят от музиката всичко, което ги ограничава. Основни музикални изразни средства като мелодия, хармония и ритъм претърпяват революционни промени. Прибягва се до кардинални изменения и по отношение на инструменталния ансамбъл – интерес към биг бендовете вече не съществува. Новата концепция за свободата в изпълнението намира своя израз в по-малки формации – кuartет и квинтет, по-късно до осем-девет човека (в куул джаза). Новаторството в следвоенния джаз изпъква най-вече в импровизацията – соловата изява поема водещата роля при представянето на нови идеи. Звуковата парадигма е изцяло преобразена.

Инструменталната разновидност на джаза е двигател на промените, които обаче намират отзвук и във вокалния жанр, където в значителна степен нараства интересът към импровизацията. За да могат да се изявяват в това отношение, певците ще трябва да приложат подходящ метод на вокализиране, който да ги освободи от текста и да ги улесни в изграждането на солото. Такъв подход е открит и внедрен много преди това благодарение на Луис Армстронг. По време на студийна сесия музикантът записва пиеса, която докато пее, листа с текста внезапно пада на земята. Всичко върви много добре и за да не се прекъсва записът, той продължава да пее със срички без никакъв смисъл, но достатъчно удобни за вокализиране – уап-даба-баду-дей и т.н. Този маниер скоро се възприема като основа за подражание по отношение на вокалното импровизиране, но не е типична черта за певците в класическия джаз и последвалия го суинг.

Тази техника се нарича скат пеене (scat singing) и намира широко приложение от годините на бибопа до днес. Оттук нататък този вид вокална интерпретация ще се наложи като певческа норма в джаза. С този способ певците на новото време намират пътя към равностойното партньорство с колегите им инструменталисти, без обаче да загърбват суинга, който продължава да има своята публика и си остава един от основните източници на доход за музикантите.

И така, словото в джаза през следващите двайсетина години няма особено

но съществено значение. То е компонент на композиционната структура, без обаче да се възприема като водеща единица. Текстовете на песните като самостоятелни произведения се създават при различни обстоятелства – може да бъдат поръчани за създадена вече музика или обратно – по нея да се изградят мелодията и аранжирката. Какъвто и да е редът на музикално творчество, словото носи съществена емоционална и смислова тежест. Както подчертава Емануела Крондева: „Песента е толкова добра, колкото е емоционалното послание, което носи. То трябва да е съдържателно, поднесено с лаконичност на изказа и конкретика, ясно и чувствено да изрази мислите и копнежите на автора“ (Krondeva, 2024: 69)¹. С други думи, текстът в годините на суинга е важен негов компонент, тъй като вокалните жанрове са основна част в тогавашното музикално творчество, за разлика от джаза в следващите декади, когато той предимно е продукт на инструменталистите. Техните творби ще бъдат изразители на новата джаз естетика.

Как процедират певците при новите обстоятелства?

Те изпълняват т.нар джаз стандарти, но вече в духа на новото време – включвайки импровизации посредством скат техниката, за да бъдат техните изпълнения равностойни на тези на новаторите инструменталисти. Този нов похват дава такава свобода на изпълнението, че с течение на времето (от гледна точка на вокалистите) текстът често се превръща в един незначителен елемент. Основната енергия е така насочена към импровизационната изява, че в живите изпълнения тя способства за многократното удължаване продължителността на парчетата заради значителното разпростиране на солото спрямо общата структура на формата. Ярък пример за такава практика са редица изпълнения на Елла Фицджералд. Емблематично е концертното ѝ изпълнение на „How High The Moon“ в Deutschlanhalle в Берлин през 1966 г., в което импровизацията на певицата е близо четири минути, имайки предвид, че самата песен е с времетраене не повече от три минути. Също така обичайно става и явлението песента да се изпълнява без текст въобще, а само със скат пеене. Тук ще посоча изпълнението на Сара Вон на „Round Midnight“ и „Take the „A“ Train“ от концерта „Sass & Brass - A Jazz Session“ от 1986.

Наред обаче с изоставянето на текста се появява обстоятелство, което пък налага той отново да бъде потърсен. Става дума за това, че репертоарът на пе-

1 Krondeva 2024: Krondeva E. Стимулиране на творческите музикални дейности с VSTi. С., издателство ИК ЗИП, 2024, 69 [Stimulirane na tvorcheskite muzikalni deynosti s VSTi. Sofia, izdatelstvo IK ZIP, 2024, 69]

вците също трябва да бъде обновяван. Към джаз стандартите от 20-те и 30-те години на миналия век се добавят и композиции от новосъздаденото инструментално творчество с допълнително прибавени текстове. Такива примери се срещат още преди годините на бибопа, но това се превръща в обичайна практика в течение на десетилетия след това. През 1990 г. певицата Кармен Макрей издава албума “Carmen Sings Monk”, съставен от инструментални пиеси на пианиста Телониъс Монк с добавени текстове към тях.

Интересна е изявата на словото в джаза във вокалния похват вокълийз (vocalese) – добавяне на текст към известна джаз импровизация. Тук вече се изискват способности в две посоки и тяхното умело съчетаване, а именно вътрешен музикален слух, подплатен с творческо въображение в комбинация с находчивост по отношение вплитането на текста в мелодията. Това нововъведение във вокалния джаз изисква умения от друг, по-висок ранг, предвид обстоятелството, че словесният и музикалният език са на пръв поглед различни, но всъщност имат допирни точки, които Емилия Караминкова-Кабакова описва достатъчно изчерпателно: „ ... между двата езика има много общо – мелодия, ритъм, темпо, интонация, фраза, пулсация, дъх, динамика, ударение и акцент. ... Словесният текст борава с думи, които са организирани във фрази и изречения, пораждащи смисъл.”²(Karaminkova-Kabakova, 2023: 80). Замисълът на текста трябва да съответства на логиката, с която е построена мелодията, така че да има убедителен ефект от прилагането на тези два компонента като единно средство за изграждане на импровизацията, и по този начин да се постигне търсеното въздействие у слушателя.

Вокълийз техниката е създадена от Еди Джеферсън. Един от текстовете, с които става известен, е този към известно соло на Чарли Паркър в пиесата “A Night in Tunisia”, записана с тропетиста Дизи Гилеспи през 1945 г. Вокалните групи Lambert, Hendricks & Ross и The Manhattan Transfer също включват този похват в изпълненията си.

В заключение може да се каже, че джазът е музикален стил, който се отличава със свобода на изказа, която се наблюдава не само по отношение на ползването на словото. Той е гостоприемнен за всевъзможни комбинации от изразни средства, произхождащи от фолклора на различните краища по света,

2 Karaminkova-Kabakova: 2023 Karaminkova-Kabakova Emiliya. Текстът в англоезичната музика. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, КНИГА ИЗКУСТВА, Т. 116, 2023, 75 – 93 [Tekstat v angloezichnata muzika – Annual of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA, ANNUAL OF ARTS, Vol. 116, 2023, 75 – 93]

от класическата, поп, рок и хип-хоп музика, оформящи различните жанрове. Той е благоприятната среда за сближаване на различия, за обмен на идеи и творчески търсения. Джазът е вдъхновение. Многообразието, което притежава, е средство за достигане до сърцата на неговите любители, както и на всеки, който има отношение към музиката въобще.

Библиография:

Azriel 1982: Azriel A. Джаз. Анализи. Аспекти. С., Изд. „Музика“, 1982 [Dzhaz. Analizi. Aspekti. Sofia, izdatelstvo Muzika, 1982]

Collier 1979: Collier J. L. The Making of Jazz. New York, Oxford University Press, 1979.

Gioia 1998: Gioia T. The History of Jazz. New York, Oxford University Press, 1998

Gonda 1975: Gonda J. Джазът- история, теория и практика. С., Изд. „Музика“, 1975 [Dzhazat – istoriya, teoriya i praktika. Sofia, izdatelstvo Muzika, 1975]

Gridley 1982: Gridley M. Стиллове в джаза. С., Изд. „Музика“, 1982 [Stilove v dzhaza. Sofia, izd. Muzika, 1982]

Karaminkova-Kabakova: 2023 Karaminkova-Kabakova Emiliya. Текстът в англоезичната музика. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, КНИГА ИЗКУСТВА, Т. 116, 2023, 75 – 93 [Tekstat v angloezichnata muzika – Annual of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA, ANNUAL OF ARTS, Vol. 116, 2023, 75 – 93]

Krondeva 2024: Krondeva E. Стимулиране на творческите музикални дейности с VSTi. С., издателство ИК ЗИП, 2024, 69 [Stimulirane na tvorcheskite muzikalni deynosti s VSTi. Sofia, izdatelstvo IK ZIP, 2024, 69]

<https://www.allmusic.com/artist/lambert-hendricks-ross-mn0000106987> accessed May 15, 2025.

<https://www.britannica.com/art/swing-music> accessed May 14, 2025.

<https://www.jazzstandards.com/> accessed May 15, 2025.

<https://kurtelling.com/what-is-the-difference-between-vocalese-scatting-and-ranting/> accessed May 17, 2025.

За автора:

Гл. ас. д-р Десислава Тилева е преподавател в катедра „Музика и мултимедийни технологии“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Преди това преподава солфеж, теория на музикалните елементи и хармония в НМУ „Любомир Пипков“ – София. Тя е и джаз изпълнител, предимно певец. Има участия в престижни джаз фестивали в България. През 2024 г издава албум с популярни джаз пиеси в нейни аранжimenti. Автор е на учебник „Хармония в джаза, поп и рок музиката. Солфежни практики“ за студенти по музика и ученици в НМУ „Л. Пипков“.

E-mail: ditileva@uni-sofia.bg

About the Author

Assoc. prof. Desislava Tileva is an educator in “Music and Multimedia Technology” department of Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University „St. Kliment Ohridski“. Previously, she taught solfeggio, theory of musical elements and harmony at the National Music School „Lyubomir Pipkov“ in Sofia. She is also a jazz performer, mainly a singer. She has participated in prestigious jazz festivals in Bulgaria. In 2024, she released an album with popular jazz pieces in her arrangements. She is the author of a textbook „Harmony in Jazz, Pop and Rock Music. Solfeggio Practices“ for music students and pupils at the National Music School „L. Pipkov“, Sofia.

E-mail: ditileva@uni-sofia.bg

МУЗИКА И СЛОВО.

РОЛЯТА НА ИЗКУСТВОТО В ХХІ ВЕК

Ас. д-р Ралица Люцканова

MUSIC AND LITERATURE. THE ROLE OF THE ARTS IN THE 21ST CENTURY

Dr. Ralitsa Lyutskanova, Asst. Professor

Резюме:

Статията разглежда взаимодействието между музиката и словото като съществена част от културната еволюция на човечеството – от древността до дигиталната епоха. В историко-културен дискурс се проследяват „събиранията“ и „разделите“ между музика и словов различни епохи – Античност, Средновековие, Ренесанс, Романтизъм, Модернизъм – и се анализира как тези форми отразяват човешките търсения за смисъл, идентичност и трансцендентност. Текстът разглежда тези две изкуства не само като естетически проявления, а като механизми за съхраняване на памет, изграждане на човешка общност и съпротива срещу дехуманизирането в съвременността. Особен акцент е поставен върху ролята на изкуството в XIX век като форма на съпротива, утеха и надежда в технологичното настояще.

Ключови думи:

музика, слово, културна памет, идентичност, изкуство и технологии

Abstract:

The article explores the interplay between music and the written word as a fundamental element of human cultural evolution—from Antiquity to the digital age. Within a historical and cultural framework, it traces the connections between arts through different epochs—Ancient times, the Middle Ages, the Renaissance, Romanticism, and Modernism—and analyzes how music and literature reflect humanity's pursuit of meaning, identity, and transcendence. They are considered not only as aesthetic expressions, but also as mechanisms for preserving memory, building community, and resisting dehumanization in the contemporary world. Particular emphasis is placed on the role of art in the 21st century as a medium of resistance,

solace, and hope in the face of technological transformation.

Keywords:

music, literature, cultural memory, identity, art and technology

Изкуството има за задача да разкрива истината в чувствена форма.

Хегел

Литературното време тече по друг начин, като при квантовата физика – едновременно протичат минало, бъдеще и настояще. От трите всъщност ме вълнува най-много настоящето, но за да стигна до него, трябва да мина през миналото.¹

Яница Радева в интервю с Антония Апостолова

„Само човекът познава магията на ритъма“ мисли си Пенелопа от романа на Севда Костова „Пенелопеида“. Самата героиня тъкмо се е впуснала в едно опасно и примамващо душата пътуване в търсене на отговори. Не сме ли всички ние такива пътешественици - неуморно бродим, търсейки, въплъщавайки най-големия човешки копнеж - любопитството по незнайното. Този текст неслучайно начева с един образ на търпението и добродетелта, каквато често се мисли Пенелопа, мъдрата жена на пътешественика. Нейната мълчалива устойчивост дълго е гъделичкала любопитството на онези, готови да тестват перото си, давайки глас на мълчаливите - Пенелопа, Брезида, Елена. Но както подсказва и заглавието на романа „Пенелопеида“, жената на вечния скиталец не е сама чужда на пътя и търсенето. Нейното пътешествие обаче е глъбинно, проникновено, насочено навътре, към същността на себе си.

Тръгвайки по убегливата следа на стрелата на времето, връщайки се назад по следата ѝ, за да проследим заедно криволичещата пътека на музиката и словото, белязали историята, настоящето и бъдното ни, ще потърсим генезиса на някои давни търсения. Подобно на един от най-известните пътешественици в каноничната литература, Данте, ние също ще слезем в пределите на отвъдното, поведени от мъдростта на творците-вдъхновители, залюлели люлката на цивилизацията, която ни храни със своите модели². Откъде другаде да начене това пътуване, ако не от древността? Убеждение на този автор е, че познавайки корените на изкуството, историческите и развойни процеси, белязващи еволюцията му, ние можем да разберем разнородни феномени и да устоим

на роящите се кризи пред хуманността. Теза на настоящия доклад е, че всички форми на човешко творчество са фундаментално важни за конструирането на устойчив модел на човешкото в един бързо променящ се технологичен свят.

И литературоведската, и музиколожката, и историческата, и антропологическа мисъл търси отговорите на съвременни въпроси в културната памет на човечеството, затова и нашият опит няма да е пионерен. Двама от най-ерудитаните български литературоведи, Симеон Хаджикосев и Никола Георгиев, вече са прокарали дълбока бразда в тази посока.

Никола Георгиев говори за генетичен, същностен и структурен изоморфизъм между музика и лирика (Georgiev 1969: 74), а Симеон Хаджикосев построява дискурса на своята поредица за историята на Западноевропейската литература в контекста на останалите изкуства, сред които основополагащо място заема и музиката. Богдан Богданов също в редица свои изследвания разглежда синкретичната същност на изкуството в древността, за да разкрие мистериите на древни ритуали и културни практики, в които музика и слово се развиват не като паралелни, а като взаимопроникващи се езици на човешкото въображение и културна памет.

Ето защо нишката на нашето криволичещо пътешествие се заприда от устната традиция по времето на Омир, когато странстващият аед изпълнява своите епични поеми под съпровода на лирата или пък античната трагедия, където хоровото изпълнение резонира с най-важните проблеми на човека и общността. В своето есе „Музи и мистерии“ Алекс Харди³ фокусира изследователско си внимание върху факта, че музиката на древните мистерии е неизменна част от ритуалите, позволяваща на хората да се домогнат до божественото и да общуват с боговете. Музиката и словото се оказват онези дарове на музите, които инициират смъртните към божествената мъдрост⁴.

Дъщерите на Мнемозина⁵, богинята на паметта, даряват избраните с онези дарове, които ще им помогнат да достигнат до безсмъртието. Не е ли Орфей⁶ най-яркият пример за това? Владеещ силата на лириката, героят е способен да прекосява световите на мъртви и живи, но и да пребъде в паметта чрез своето изкуство. Този образ продължава да владее съзнанието на творци, претворяващи го чрез средствата на различните изкуства - от романа⁷, през живописата, до песента.

Синкретичното единство на древността

Платон е прав, като казва, че универсалната душа е изградена от музикални хармонии.

Умберто Еко, „История на красотата“

В Древна Гърция музиката и словото са неразривно свързани, обединени в понятието «μουσική» (mousikē), което е трудно преводимо днес. То включва както съвременната представа за музика, но така също и поезия, танц, култови практики. Това синкретично единство се проявява особено ясно в устната традиция, преди навлизането на първата технологична революция в историята на човечеството – писмеността. Поетическият език е онова, което завладява съзнанието на древните мислители, които са се заели с нелеката задача да търсят трансцедентното, смисъла на битието през формите на човешко себеизразяване.

Поезията, както видяхме по-горе, е съкровищница, в която е струпано знание и културна памет, чрез езика и ритъма на поезията се осигурява предаването от поколение на поколение на човешки опит. Омировият епос („Илиада“ и „Одисея“), а също и произведенията на Хезиод („Теогония“ и „Дела и дни“) могат да бъдат мислени през метафората за „енциклопедии“ на гръцката култура (а защо не и библиотеки)⁸ – тъй като те съдържат познания за етиката на древния грък, за управлението на полиса, за история – митологична и човешка, за религия, техника и т.н. Както пише Ерик Хевлок в „Предговор към съчинения на Платон“: „Поезията е организирана лукаво⁹ в метрични и вербални модели, за да запази формата си и да улесни запомнянето“ (Havelock, 1963: 148). Редно е да вметнем, че древните гърци са „изобретатели“ на методи за активизиране на паметта като мнемониката например.

Музиката като част от *mousikē* е не просто орнамент, добавка към езиковата плетеница, а активен помощник в процесите на запаметяване и емоционално въздействие, около които е организирана древногръцката култура. Танцът, ритъмът и мелодията са мнемонични инструменти, чрез които се запазва архитектурата на културното. „Мелодията и танцът са в услуга на изказаното слово... Те улесняват припомнянето на изказаното“ (Havelock, 1963: 121). Това вплитане на форми в една органична плетеница е сърцевината на културния проект на Европа, затова и макар синкретизмът отдавна да е останал в архаиката, изследователите на изкуството се връщат назад, за да осмислят генезиса на множество модерни феномени.

Служейки като своеобразна енциклопедия на древния живот, съчиненията на Омир и Хезиод разчитат на редица техники, които да вплетат човешкия дух и преживявания в разказваното и изпълняваното. Така например ролята на съпреживяването е ключово при въздействието на епическите песни. Не случайно „Илиада“ начева със знаменитото „Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила Пелеев“¹⁰ – това не е разказ за една война, а разказ за гнева на човека, както и за неговите любви и страсти. Днес повече от всякога, когато дебатът за ценностите на XXI в. е в своя апогей, централно място се отрежда на социо-емоционалното. Какъв по-устойчив пример от древногръцката традиция, която е тъй богата на прояви на човешкия емоционален спектър? Както коментира Огнян Ковачев в анализа си върху „Едип цар“: „През вековете трагедията е тълкувана с различни познавателни нагласи. Те произвеждат различни гледни точки към човешкото битие... В пресечната точка на трите пътя на самопознанието бягащият от себе си Едип е винаги Едип, който се връща към себе си.“ (Kovachev 2002).

Държавниците, наставлява Хезиод, могат да увеличат своя авторитет, ако изразяват държавните си повели в стихотворна форма. Въобще вещицата в музиката е еталон за древното общество на елините. Това е обществото, в което всеки разпознава ролята на поета и почита неговото изкуство. Да владееш даровете на музите е гаранция за почит и особен статус. В „Цивилизация на зрелището“ Марио Варгас Льоса разпознава ролята на интелектуалеца във всяка една историческа епоха, противопоставяйки многовековния човешки опит на една смяна в парадигмата – днес като че по-активни са инфлуенсърите:

...хората на мисълта и творчеството са участвали в общественния живот, в политическите, религиозните и идейните дебати от самата зора на Запада. Така е било в Платоновата Гърция и в Цицероновия Рим, по време на Ренесанса на Монтен и Макиавели, Просвещението на Волтер и Дидро, Романтизма на Ламартин и Виктор Юго – във всички исторически етапи, довели до модерността. (Льоса, 2013).

За Платон изобретяването на писмеността е първата криза в единството

на мусикъ, а и за човешкото. Той вижда писмото като заплаха за паметта, което неминуемо бележи и края на устната традиция, както и водещата функция на аеда. Платон разглежда поезията като „осакатяване на ума“ и „враг на истината“. Той твърди, че традиционната поезия предоставя „мнение“ (*докса*), а не истинско „знание“ (*епистема*).

Дали под влиянието на философията на чистите идеи на Платон или заради софизма в края на V в. пр. Хр. музите вече имат ограничено влияние. Подемът на реториката и четенето като словесни практики вече са променили културния пейзаж на древността. С появата на грамотността окото започва да измества ухото като главен орган за съхранение и извличане на информация¹¹. Тази фундаментална промяна е в основата на искането на Платон за език и мисловен процес, които са „невизуални“ и „не-образни“, отдалечавайки се от конкретния, образно обусловен характер на устната поезия към абстрактно, аналитично мислене (Tischler 1989).

Това напрежение между единство и разединение ще следва тези две форми на човешко творчество през вековете до днес, движейки се в непрестанно люшкане по оста на технологичния напредък. Неминуемо промените, които съпътстват словото и музиката по пътя им, ще имат своите „пророци“, както и своите върли закрилници. И това, както вече ни е известно, е „човешко, твърде човешко“. Еволюцията на културите, отделянето и специализирането на музика и слово са опит в израстването на човека, в изследването на неговите творчески и демиургични способности. Виртуалната реалност е немислима без митологичното мислене, защото и двете се коренят в уникалната способност на човек да сътворява илюзии, да мисли абстрактно и да проявява своя творчески потенциал в разнообразни знакови системи.

Средновековие и Ренесанс: Раз-дял-а и ново единение

*В сърцевината на европейската космология е залегнала
фундаменталната представа за музиката като изразител
на Божественото творение.*

Явор Генов¹²

Макар все още в някои източници да битува нагласата към Средновековието като „тъмни векове“, това разбиране едва ли може да се приложи към словото и музиката. Средновековната култура, която е в голяма степен ангажирана с духовния аспект на съществуването и вярата в хармонията на създаденото от Бога битие, се превръща в люлка на ново събиране между въздействащата сила на словото и музиката. Да, синкретичното единство на древните ритуали отдавна е отминало, но то оставя своя въздействащ отпечатък върху всички форми на изкуство, познати на човека. За културата на Средновековието творчеството е лишено от авторски претенции, то се базира на принципа на духовно смирение и възвеличаване на трансцедентното. Именно този стремеж на изкуството се превръща в основа на събиране между „езиците“ на изкуството. Апотеоз на това сливане е християнската литургия.

Григорианският хорал е ярък пример за това съчетание, в което текстът на псалмите и молитвите се слива с музикалния ритъм, създавайки уникално въздействие върху съзнанието на вярващия. Музиката носи сакрално значение и играе важна роля за преживяването на свещеното, така както е въздействала и в изпълнението на древните мистерии. Григорианският хорал играе роля в предаването на религиозни текстове и молитви през поколенията – паметта отново се оказва ключова за даровете на музите. Чрез него се съхранява църковната традиция и учението, тъй като текстовете в хоралите често изразяват основни християнски догми и молитви, които са изпълнявани ежедневно в различни християнски общности. Гласът, независимо дали извисяващ се в музикалното изпълнение, или в смирената молитва, е „пътят“ в търсене на трансцедентното. Днес можем да открием значимостта на гласа в редица човешки проявления и походи за идентичност. Да, днес той е оголен от напрежението общност-Бог и повече пулсира във взаимодействието аз-общност, но все още остава фундамента на човешкото във всяка една проява на изкуството.

Макар средните векове да йерархизират както литературните, така и музикалните жанрове и инструменти, не само религиозният синтез между музика и слово се изтъква като пример за вплитането на тези две форми. Средновековието оставя в културното наследство на Западна Европа силна светска традиция, в която музика и слово изпълняват първостепенна роля. Трубадури и минезингери възприемат поезията и музиката като неразривно свързани. Куртоазната рицарска любов и кодекс на честта са толкова влиятелни и устойчиви, че се налага да се появи един рицар на печалния образ, за да се установи, че времето на рицарите е отминало безвъзвратно. В светската традиция на

Средните векове изкусният певец е осъзнавал силата на своите „инструменти“ на занаята – музика и слово – и е укрепвал ролята на изкуството за изваждане на светлото у човека, за увековечаване на красивото и непреходността на любовното чувство.

Ренесансът не прекъсва тази крепка връзка, а взема най-доброто от средновековната и антична традиция, за да създаде нови форми, нови примери за подражание. Италианският мадригал поставя основите на развитието на светската музика и култура, в която музика и поезия са неотменно свързани. Този жанр, представляващ смесица от творческите гении на поети и музиканти, задава една вековна традиция на синтез. Макар Петрарка да не е най-представителният пример за жанра, неговата поезия на италиански език е в основата на налагането на хегемонията на мадригала през периода на Куатроченто.

Все пак на Петрарка дължим наложилата се идеализация на ангелическата женска хубост, въплътена в безсмъртната красота и изящество на мадона Лаура. Какъв по-добър начин да се възпее женската прелест и добродетел, ако не с помощта на словото и музиката? В крайна сметка и Омир посвещава едни от най-въздействащите си епически формули на красотата на легендарната Елена. Макар да трябва векове, за да прозвучи убедително женският глас в литературата, женствеността или по-скоро представата за нея, са в основата на каноничния културен корпус на европейца.

Италианският пример вдъхновява и френската ренесансова поезия, където поетите от така наречената Плеяда, с най-ярък представител Пиер Ронсар, налагат рондото като лирическо произведение, подхранвано от музикалността. Клеман Жанекен създава музикални форми с подобен метричен ритъм, отговарящ на римите и структурата на поезията на Ронсар.¹³

XVIII – XIX век: Композитори и писатели – пресрещане

Романтическата ирония, както романтическата поезия изобщо, индексира безкрайността, потенциата, прогресивната верига на вечно
*изплъзващия се смисъл.*¹⁴

1198. Пластиката, музиката и поезията се отнасят помежду си както епосът, лириката и драмата. Те са неразделни елементи, които се срещат заедно във всяко свободно художествено творение и само

според естеството му са обединени в различни отношения.

1198. Поезията нищо друго ли не е освен вътрешна живопис и музика и т.н.? Естествено модифицирана чрез своеобразието на душата.

(Новалис 1984: 320 – 321).

Тези фрагменти на немския поет и мислител от времето на Романтизма Новалис най-ясно отразяват новото сближаване между формите на изкуството, разделени от пуризма на класицистичния Боало. Дали защото усещат кризата, породена от индустриалната революция, или защото търсят възобновяване на пламъка на вдъхновението, но романтиците целенасочено се обръщат назад към началата на човешката словесност и синкретизма на древната традиция, за да въплътят своите творчески устреми.

Романтизмът е и първата културно-историческа епоха, която осъзнава времето като натрупване на опит, като важна обуславяща инстанция пред осмислянето на ролята на човека в света и ролята на човешкото творчество като еманация на човешкия дух. Може би защото именно тогава човекът започва да се плаши от своите машини, които могат да изместят човешкото, от автоматоните, които само наподобяват човека, но тази прилика причинява онова странно безпокойство, което Фройд нарича das Unheimliche.

В този контекст, Романтизмът е епохата, която за първи път поставя един твърде наболял въпрос днес – доколко машината може да имитира човешкото, способна ли е тя на творчество? Творците през този период се опитват да открият отговорите в синтеза, в сливането на музика и слово, така че да въздигнат силата на човешкия гений отново до божествения пиадестал.

Според Браун: „Лирическият дух“ на инструменталната музика започва да се търси в алтернативни посоки: от инструменталните лирически миниатюри до симфоничните поеми, с които Лист се опитва да осъществи „транспозицията между изкуствата“, т.е. да изрази стихотворенията (на Байрон, Юго, Шилер и др.) в музика (Brown 1949: 224).¹⁵

Немският термин Gesamtkunstwerk, често превеждан като „цялостно произведение на изкуството“ или „интегрирано произведение на изкуството“, отразява концепцията за обединяването, синтеза на различни форми на изкуството в единно произведение. Макар терминът най-често да се цитира по повод творческите идеи и верую на Рихард Вагнер, идеята има много по-дълга история в операта и извън нея.

В „Произведението на изкуството на бъдещето“ (Das Kunstwerk der Zukunft) Вагнер си представя сливане на танц, поезия и музика като три сестри, които „се прегръщат и сливат в едно блажено живо същество“ (Wagner, 1849). В по-късния му труд „Опера и драма“ метафората еволюира – музиката е жена, която се отдава на поета, за да се роди драматичното произведение. Така се акцентира върху визията на индивидуалния гений като синтезатор на изкуствата.

Някои учени, като Карл Далхаус, твърдят, че политическите убеждения на Вагнер са били второстепенни спрямо идеята му за музикална драма и че по-късно той е изоставил идеала за Gesamtkunstwerk, възстановявайки музиката като най-висше изкуство под влиянието на философските трудове на Шопенхауер.

Повлиян от идеите на Ницше за изкуството, Вагнер, подобно на други творци през XIX век, се опитва да възвиди едно общество на бъдещето, доминирано от един свръхчовек, разпнат между големите творчески пориви на божествената твореща природа и животинското, първично начало. Гьоте също провижда бъдещето на човечеството през обединението в егидата на т.нар. „Световна литература“. Тези стремежи към единство на човешкото изкуство всъщност изразяват едно по-древно схващане за дуалната природа на човека, съсъд на божественото вдъхновение.

Чрез тази визия за бъдещето се осигурява надеждата, че всъщност факелът на човешкото е неговата неизменна съзидателна мощ, която твори в невъзможни за пресъздаване от машината форми. Колко проникателна се оказва тревогата на романтиците към следходниците им.

Неминуем принос на романтическата епоха е фактът, че литературни творби вдъхновяват музикални произведения и обратно. Примерите са многобройни: „Борис Годунов“ на Гогол в „прочит“ на Мусоргски, поемата „Горският цар“ на Гьоте в трактовката на Шуберт, „Ода на радостта“ на Шилер – днес по-позната като част от Девета симфония на Бетховен, Шумановата музика вдъхновена от стиховете на Хайне и много други все представителни примери.

Модернизъм и авангард – поле за експерименти

*...признавайки и изявявайки като свое централно събитие
преживяването (разбирано в един широк хоризонт, в който
емоционално, естетическо и философско са неразчленими),
модернизмът предпоставя съпреживяването като подход към себе си.*

Елка Димитрова¹⁶

Модерните времена белязват по особен начин взаимодействието между слово и музика. Преосмислят се жанровите граници, така както войните преосмислят границите на човешкото и образите на нормалното и ненормалното тяло. Набиращи популярност идеи за езика, за неговата структура и роля в комуникацията засилват една тенденция, която можем да изразим така: музиката започва да мисли литературно, а литературата – звуково.

В своята книга „Литература и музика“ Стефен Шер (Scher, 1984) представя различни схеми на случаите, в които се комбинират литература и музика. На първо място се отнасят онези жанрове, в които има знак за равенство между двете изкуства – като операта. На второ място се нареждат случаите, в които музиката носи белези от литературата, например симфония „Фауст“ (Faust Symphony, 1857) на Ференц Лист. На трето място са разгледани онези прояви на музика в литературата, когато чрез различни механизми на езиковото се пресъздава музикалното. Част от понятийния апарат (ритъм, интонация, акцент и др.) се споделя и от двете изкуства. Писателите заимства из полето на музикалното техники и форми. Например трансмузикалното у Томас Ман или главата „Сирени“ в романа „Одисей“ на Джеймс Джойс, където можем да забележим в литературния текст особености в композицията, отнасящ се до полето на музиката.¹⁷

В статията си „Одисей и сирените, или за измеренията на песента“ Ева Пацовска-Иванова коментира така: „Именно тя (песента) е тази, посредством която читателят получава възможност да се отърси от линейността на класическия наратив и да погледне на реалността вертикално – като комплекс от симултанно случващи се събития. Сирените едновременно пеят, но са и част от песента.“ (Patsovska-Ivanova 2023).

Въобще епохалният труд на Джеймс Джойс е толкова многопластово разнообразен в амбициозния проект на писателя да съхрани един образ на Дъ-

блин, който да се реконструира от паметта на изкуството – през архитектурата, езика, музиката, че оставя читателя в същото състояние, в което е и античният Одисей – прикован на мачтата на кораба на спасението, но и напълно подвластен на неземния разкош от хипнотичната песен на сирените.

Появилият се през 1922 година роман на Джойс можем съвсем спокойно да приемем като поредното предчувствие на литературата за предстоящата трансформация в културен план на човека – технологичната революция. Ако „Одисей“ на Джойс преформулира и преосмисля пътуването на античния герой през призмата на XX в. и неговите кризи, то тази проекция е всъщност изходната точка от множество мултиплициращи се версии на одисеевото.

Следователно, XXI век наследява тази визия за себе си – за пионерния път на преодоляването на поредното чудо. Нека не забравяме, че етимологично думата чудовище на български се свързва с чудното, онова, предизвикващо удивление чувство от срещата с необикновеното. Какви необикновени срещи крие новото време, какви дигитални чудовища са скрити зад виртуалните му ъгли и как музика и слово откриват своето място в света на шеметно развиващите се технологии?

Вместо заключение

XXI век и технологичната трансформация

*Само чрез изкуството можем да се издигнем над себе си
и да видим през очите на другия.*

Марсел Пруст

Дигиталното е по същество хибридно, то е пропускливо на синтези „място“. Изкуството в дигиталното пространство е мултифасетно, с много модалности и интеграции, то е и интерактивно, всмукващо възприемателя в едно общуване, зависимо от интерфейса и от периферията на използваните устройства.

Днес то поражда един близък до романтическия страх, че се дисоциираме с човешкото, с телесното, че отново се предефинират границите на изкуство и човечност. В ерата на изкуствения интелект, когато музика и слово са обект

на генериране, подобни опасения изглеждат повече от реални. Въпреки това една осезаема межда все още разделя естествения от изкуствения интелект и това е човешката способност да създава градивност от своите грешки, да ги приема и вплита в сложната плетеница на онова, което възприемаме като божествено несъвършенство.¹⁸

В късния XX и началото на XX век научната фантастика все по-настойчиво търси дистопичните човешки реалии, в които онова, което днес предусещахме само като възможност, вече се е разиграло. Един особено експлицитен роман, дело на българския автор Петър Денчев, поставя по шокиращо откровен начин въпроса за гласа и мълчанието в контекста на човешката същност.

Когато новата диктатура поема властта и контрола, тя забранява звука, първи под ударите на тази ужасяващо репресираща сила са музикантите и писателите. Какво става, когато отнемеш способността на човека да изразява себе си чрез слово и музика? Героят на Петър Денчев открива, че бавно губи съзнание за себе си, забравя какво и кой е Аз. Именно това цели новата диктатура на мълчанието – покорството на едно тотално изличаване.

Гласът обаче не умира заедно със своя тленен носител, той започва да съществува благодарение на всички устройства, които са го записвали. Така той придобива нова плът, за да разобличи своите мъчители и да разруши мълчаливия им ред. Технологиите в тази антиутопия усилват гласа на човека, дълго след като той вече е прекрачил отвъд дверите на живота.

Тази интерпретация резонира с криволичето проследяване на диалога между музика и слово, който се опитам да поддържам през един историчен дискурс, за да открои по-ярко от всички други възможни примери каква е ролята на изкуството днес – а именно да спасява, както го е правило от люлката на човечеството.

Цитирана литература

Bogdanov: 1991, Bogdanov, B. Орфей и древната митология на Балкани-те. С: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Orfey i drevnata mitologiya na Balkanite. Sofia, Universitetsko izdatelstvo “St. Kliment Ohridski”]

Denchev: 2019, Denchev, P. Тихото слънце. София: Жанет 45. [Tihoto slantse. Sofia, Janet 45, 2019.]

Filipova & Paskaleva: 2025., Filipova, B., Paskaleva, B. Deutsche Romantik. Щрихи към Шлегеловото понятие за ирония. Studia Literaria Sirdecencia, с. 252–256. [Deutsche Romantik: Shtrihi kam Schlegelovoto ponyatie za ironiya. Studia Literaria Sirdecencia, pp. 252–256.]

Georgieva: 2021: Georgieva, Tsv. Музикална екфраза и вербална музика. Е-списание по хуманитаристика X–XXI в., IX(20), 2021. [Muzikalna ekfraz a i verbalna muzika. E-spisanie po humanitaristika X–XXI v., IX(20), 2021.]

Georgiev: 1969: Georgiev, N. Литература и контекст. София: Наука и изкуство. [Literatura i kontekst. Sofia, Nauka i izkustvo, 1969.]

Gerdzhikov: 2025: Gerdzhikov, S. Естествен и изкуствен интелект. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. [Estestven i izkustven intelekt. Sofia, Universitetsko izdatelstvo “St. Kliment Ohridski”]

Kostova: 2024., Kostova, S. Пенелопеида. София: Ориндж. [Penelopeida. Sofia, Orindzh]

Kovachev: 2002, Kovachev, O. Трагедията като структура на съществуването. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Tragediyata kao struktura na sashtestvuvaneto. Sofia, UI “St. Kliment Ohridski”, 2002.]

Llosa: 2013, Llosa, M. V. Цивилизация на зрелището (прев. М. Кисьова). София: Сиела. [Tsivilizatsiya na zrelishteto. Sofia, Siela, 2013.]

Nikolova: 2013, Nikolova, D. Ренесансовата опера и диалогът между опера и музика. Годишник на Акслит. [Renesansovata opera i dialogat mezhdu opera i muzika. Godishnik na Akslit, 2013.]

Patsovska-Ivanova: 2023, Patsovska-Ivanova, E. Одисей и сирените, или за измеренията на песента. Литературен вестник. <https://litvestnik.com> [Odisey i sirenite, ili za izmereniyata na pesenta. Literaturen vestnik, 2023.]

Radeva & Apostolova: 2023, Radeva, Ya., Apostolova, A. Не е ли твърде много носталгията в нашата култура? Култура. <https://kultura.bg> [Ne e li tvarde mnogo nostalgiyata v nashata kultura? Kultura, 11 July 2023.]

Zakhova: 2018, Zakhova, K. Парчетата. Музика и слово. https://litenet.bg/publish11/k_zahova/parchetata/2.1.3.muzika.htm [Parchetata. Muzika i slovo.]

Dimitrova, 2012. Българският литературен модернизъм. https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/elka_d#N1 [Balgarskiyat literaturen modernizam]

Born: 2013, Born, G. (Ed.). Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. [Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience.]

Brown: 1949, Brown, C. The Lyric Spirit in Instrumental Music. – Musical Quarterly, 35(2), 1949, pp. 224–240. [The Lyric Spirit in Instrumental Music.]

Havelock: 1963, Havelock, E. A. Preface to Plato. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1963. [Preface to Plato.]

Murray & Wilson: 2004, Murray, P., Wilson, P. (Eds.). Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 11–37. [Music and the Muses: The Culture of Mousike in Ancient Athens.]

Popova (citing Jansson): 2015, Popova, M. Tove Jansson on the Transformative Power of Rhythm and Silence. The Marginalian, Jan 22, 2015. <https://www.themarginalian.org/2015/01/22/tove-jansson-moominland-midwinter-moomintroll/> [Citing: Jansson, T. Moominland Midwinter, 1957.]

Scher: 1984, Scher, S. (Ed.). Literature and Music: Comparative Studies and Theoretical Essays. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. [Literature and Music: Comparative Studies and Theoretical Essays.]

Tischler: 1989, Tischler, H. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350 (Review of John Stevens). – Performance Practice Review, 2(1), 1989, Article 5. <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol2/iss1/5> [Words and Music in the Middle Ages: Review.]

Wagner: 1849, Wagner, R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Otto Wigand, 1849. <https://archive.org/details/daskunstwerkderzukunft> [The Artwork of the Future.]

За автора

Ралица Жекова Люцканова завършва НГХНИ „Константин Преславски“ с профил „Литература и английски език“. Продължава образованието си в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където получава бакалавърска степен по българска филология, а впоследствие и магистърска степен във Факултета по класически и нови филологии, част от която преминава в университета в Саарбрюкен, Германия.

През 2018 г. защитава докторска дисертация на тема „Новата женска готика в творчеството на Карсън Маккълърс и Анджела Картър“ в Софийския университет. Научните ѝ интереси са съсредоточени в областта на съвременната литература, историята и популярната култура, с особен фокус върху жанра на женската готика.

Автор е на редица научни публикации, включени в сборници и периодични издания. През 2019 г. публикува монографията „Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджела Картър и Карсън Маккълърс“, която получава отличие от конкурса „Южна пролет“ за дебютна хуманитаристика.

И-мейл: rzljutckano@uni-sofia.bg

ФНОИ, София 1574, ул. Шипченски проход 69 А

Катедра „Музика и мултимедийни технологии“

About the Author

Ralitsa Zhekova Lyutskanova graduated from the National High School for the Humanities and the Arts “Konstantin Preslavski” with a specialization in Literature and English. She earned her bachelor’s degree in Bulgarian Philology from Sofia University “St. Kliment Ohridski”, where she also completed a master’s degree at

the Faculty of Classical and Modern Philology. As part of her graduate studies, she spent a semester at the University of Saarbrücken, Germany.

In 2018, she defended her PhD dissertation titled “The New Female Gothic in the Works of Carson McCullers and Angela Carter” at Sofia University. Her research interests focus on contemporary literature, cultural history, and popular culture, with particular emphasis on the genre of female gothic fiction.

She is the author of numerous scholarly articles published in edited volumes and academic journals. In 2019, she published the monograph “Women and Monsters: The New Female Gothic – Angela Carter and Carson McCullers”, which was awarded a prize at the national literary competition “Southern Spring”.

E-mail: rzljutckano@uni-sofia.bg

FESA, Sofia 1574, 69 A “Shipchenski Prohod” Str.

Department of Music and Multimedia Technologies

Интервюто във в. „Култура“ се случва заради новият роман на Яница Радева, самата тя изкушена от връщането към античното време в търсене на отговори.

Божествена комедия“ на Данте е едно от произведенията с огромна важност за развитието на човешкото изкуство. Организирана в хармонията на божествените числа, следваща логиката на „песните“, тази творба е „път“ както на себепознанието, така и опит да се достигне до космическото знание.

Music and the Muses: The Culture of ‘Mousike’ in the Classical Athenian City edited by Penelope Murray and Peter Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2004. 11-37.

Въобще музика и слово в този период все още са един „език“, който гарантира на човека мястото му в света, управляван от множество капризни богове.

Харди отделя особено внимание на тази генеалогична връзка, репрезентирана чрез антропоморфизъм, между паметта и творчеството. В неговата трактовка безсмъртието се постига именно от онези, които са овладели даровете на музите, тъй като те всъщност даряват памет (у другите).

Книгата на Б. Богданов „Орфей и древната митология на Балканите“ е един ярък пример за дълбочината на изследователското любопитство, отвеждащо в древността и „изплуващо“ проникновено в настоящето.

Романът на Кристин Йорданова, „Сабазий“ е един от шедьоврите на българската литература, претворяващи образа в едно своеобразно заплитане на сегашно и минало.

Древната библиотека като хранилище на културна памет и като свръхценност намира едни от най-интересните си ъгли на изследване в изследователския труд на Спасова, К. (2021). Модерният мимесис. София: УИ „Св. Климент Охридски“ и романизираната културна история на Ирене Вайехо „Безкраят в стрък трастика“.

Това определение за организацията на поезията е много потентно за разоряване на мисълта в различни посоки. То се свързва и с епиграфа на този раздел, тъй като активизира една представа за лабиринта или библиотеката на човешкото познание, които Умберто Еко залага в романа „Името на розата“.

В превода на Александър Милев и Блага Димитрова.

Възглед, който редакторката излага във въведението на сборника: Born, G. (Ed.). (2013). *Music, sound and space: Transformations of public and private experience*. Cambridge University Press.

Genov, Y. (2013). Към терминологията на репертоара за Божествената служба в Грегорианския антифонар. *Българско музикознание*, (3-4), 5-24.

Един задълбочен анализ на пресрещането на музика и слово в разглеждания период може да се открие в студията на Николова, Д. „Ренесансовата опера и диалогът между опера и музика“. *Годишник на Акслит* 2013.

Филипова, Б., Паскалева, Б. *Deutsche Romantik*. Щрихи към Шлегеловото понятие за ирония. *Studia Literaria* *Sirdecencia*. 252-256. с. 255.

Цитирано по Калина Захова в https://liternet.bg/publish11/k_zahova/parchetata/2.1.3.muzika.htm

Встъпление към „Българският литературен модернизъм“: https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/elka_d#N1

За примерите съм задължена на Георгиева, Цв. „Музикална екфраза и Вербална музика“. Е-списание в областта на хуманитаристиката X-XXI в. год. IX,

2021, брой 20; ISSN 1314-9067.

В книгата си „Естествен и изкуствен интелект“ Сергей Герджиков коментира: „Реално и виртуално са сложно преплетени и смесени в нашата цивилизация. Но все по-жизнено важно е тяхното разграничаване. Това е пътят към възстановяване и запазване на истината и различаването на истина от заблуда, лъжа и измамна реалност“ (Gerdzhikov 2025: 203).

ОПЕРНИ ЗАГЛАВИЯ ПО КЛАСИЧЕСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Нелли Динева- Докторант
Доц. д-р Христо Карагъзов

OPERA TITLES BASED ON CLASSICAL LITERARY WORKS

Nelly Dineva- PhD Student
Assoc. Prof. Dr. Hristo Karagyozov

Резюме:

Операта сред музикално-сценичните жанрове, е като колекцията от класически романи в мащаба на световната литература: това е онази част от изкуството, която остава и ще остане още векове жива. Тя носи историите на миналото, но е актуална и днес. Тя е учител за малки и големи. Да отидеш в оперния театър е доста по „напудрената“ версия, на това да седнеш с книга и кафе до камината или до прозореца, в дъждовен ден. Сядаш в салона, за да се насладиш на една история; да усетиш любовта, страданията и терзанията на героите; да се замислиш над живота си; да научиш нещо нова и най-вече да получиш удоволствие от музиката, артистите и всички, създаващи магията на театъра. Операта е съвкупност от всички изкуства и това я прави толкова велика. Понякога е трудно да бъде разбрана, но с времето и правилния подбор на композитори и произведения спрямо интересите на зрителя- неминуемо се влюбваш.

Тук са и картините и скулптурите в декор, реквизит и костюми; танца и художествената гимнастика при балета; музиката в партитурата под палката на композитора, в оркестъра, солистите и хора на сцената; актьорската игра; и разбира се либретото-поетичния текст, който ще бъде разказан.

Нещо повече: често либретото в операта е базирана върху класически романи. Това са „Кармен“, „Травиата“, „Лукреция Борджия“, „Отело“, „Борис Годунов“ и много други. За това в операта се ражда една от най-силните връзки между литература и музика. Какви промени търпи драматургичния текст за да се превърне в оперно либрето, защо и как се оформя той, ще проследим тук.

Ключови думи:

литература, музика, изкуство, опера, либрето

Abstract:

Opera among musical and stage genres is like the collection of classic novels in the machine of world literature: it is that part of art that remains and will remain alive for centuries. It carries the stories of the past, but is still relevant today; a teacher for young and old. Going to the opera house is a much “powdered” version of sitting with a book and coffee by the fireplace or window on a rainy day. You sit in the salon to enjoy a story; to feel the love, suffering, and torment of the characters; to reflect on your life; to learn something new and, above all, to get pleasure from the music, the artists, and everyone who creates the magic of the theater. Opera is a collection of all the arts, and that is what makes it so great. Each is difficult to understand, but with time and the right selection of composers and works directs the interests of the viewer - you inevitably fall in love.

Here are the paintings and sculptures in decor, props, and costumes; dance and rhythmic gymnastics in ballet; music in the score under the baton of the composer, in the orchestra, soloists, and chorus on stage; acting; and, of course, the libretto-poetic text that will be told.

What is more, often the libretto in the opera is based on classic novels. These are «Carmen», «La Traviata», «Lucrezia Borgia», «Othello», «Boris Godunov», and many others. That is why one of the strongest connections between literature and music is born in the opera. What changes does the dramatic text undergoes to be included in an opera libretto, and how this is formed, we will follow here.

Keywords:

literature, music, art, opera, libretto

„На всеки петдесет души, които ходят на опера, един вероятно вече е влюбен в нея; от останалите четиридесет и девет, мнозинството, струва ми се, ходят на опера, за да се научат да я обичат.“

Марк Твен

Какво представлява либретото в оперното изкуство?

То се заражда на равно с операта, още през 17-ти век в Италия. Libretto¹ се наричат текстовете на музикалните произведения, които тогава са представяни на публиката именно под формата на малки книжки или брошури, които подробно описват сюжета и всяка сцена поотделно. Освен в операта, либрето имаме и в останалите музикално-сценични жанрове като оперети, мюзикъл и оратории.

В самото начало не се обръща голямо внимание на либретистите, дори имената им не фигурирали в малките книжки. В този период, още текстовете са много еднообразни и доста скромни, което води и до така скромното заплащане към изработилите ги творци. С течение на времето, към средата на 18-ти век авторите на поетичния текст получават заслуженото си място на съавтори в оперите и с това ролята им се увеличава, а с нея и заплащането. Текстовете се обогатяват и се превръщат в истински литературни произведения.

В историята на либретистите се открояват имената на Луи Гале написал текстовете за оперите Жорж Бизе, Жул Масне, Шарл Гуно и Камий Сен-Санс; Салваторе Камарано, който пише „Лучия ди Ламермур“ на Гаетано Доницети и „Трубадур“ на Джузепе Верди; Ариго Бойто със собствената си опера (и либретото и музиката са негови) „Мефистофел“, „Отело“ и „Фалстаф“ на Джузепе Верди и „Джоконда“ на Амилкаре Понкиели.

Също така има и представители сред композиторите, които сами пишат своето либрето. Такива като Рихард Вагнер и Александър Бородин. А освен тях, историята на оперното изкуство има своите двама гении, които пишат музика, сами избират певците си и много често работят наравно със своите либретисти върху текста. Това са Джузепе Верди и Джакомо Пучини.

Либретото, за улеснение на композитора и на публиката, обикновено се пише на езика на страната, в която се твори. При превод (поради представяне на произведението зад границите на дадена страна), несъмнено се губи автентичната и естетическата страна на текста, затова и музикалните номера като арии и ансамбли не се превеждат. Те са запазват в оригинал поради няколко причини: при смяна на езика, неминуемо се променя и акцента в текста; поетичния текст във вокалните партии е много строго подбран, въз основа на подредбата на тонове в човешкия гласов апарат- далеч не всичко, което поетично звучи добре е удобно за пеене.

Всеки от стиловете и жанрове в операта (италианската опера-серия и опера-буфа, немския зингшпил, френската гранд и комична опера, руската исторически и приказна опера, опера-билина²) има своя подвид либрето, което

2 Опера-серия: италиански термин, определящ операта от началото на 18-ти век като благородна и „сериозна“

Опера-буфа : италиански термин, определящ комичния оперен жанр от края на 17-ти и началото на 18-ти век
Руската историческа опера, също се явява термин, обособяващ всички оперни произведения написани по исторически събития или за личности, повлияли на историята

Приказната руска опера отговаря за всички произведения написани по приказни сюжети

Опера-билина: епична опера по национален сюжет и музикален език.

отговаря на определени изисквания.

Всички видове либрето се обединяват с един основен принцип: Действието, събитията и героите са подчинени на законите на композицията. Текста трябва да е лек за произнасяне и възприемане, лаконичен и преди всичко удобен за пеене; трябва да бъде разпределен на говорни и вокални моменти, като говорните да съдържат разказ за действието, а на вокалните картини да се предостави емоционалната и духовна страна на героите-техните чувства и емоции.

За да представим връзката между оперното изкуство и литература, ще разгледаме две оперни заглавия: „Макбет“ на Джузепе Верди по едноименната пиеса на Уилям Шекспир и „Травиата“, също на Джузепе Верди по „Дамата с камелиите“ на Александър Дюма-син.



Фиг.1- Единствения приживе създаден портрет на Уилям Шекспир, творение на английския художник Робърт Пийк, 1608г.

Основните теми засегнати в пиесата са влиянието на заобикалящия свят върху човека, въпросите за морала и житейските избори, съдбата в най-опасните ѝ проявления и отговорността падаща върху човека; темата за доброто и злото, вътрешната борба на индивида и борбата му с външния свят.

Написана по реални исторически събития, пиесата разказва за управлението на Макбет в периода 1040-1057 г. след като убива крал Дънкан. Главния герой съчетава в себе си фриволност и архаичност; свободната воля на владетел и пламенния боен дух на боец.

Сюжетът на Шекспировият “Макбет” изцяло се завърта около желанието на главния герой за власт и жаждата му за слава, които водят до неговото собствено разрушение, както и това на заобикалящия го свят. Огромната амбиция, тласкаща го към хилядите изкушения, които предлага трона, е причината за серия от убийства.

„Макбет“ на Шекспир има доста големи различия от оригиналната историческа версия (доколкото едно историческо събитие може да се приема за „точно“) и те са предимно по отношение на личностните характеристики на героя. Както всяко друго литературно произведение от този вид- главният герой е комплексен.

Може да бъде категоризиран като индивидуалистичен владетел тип Макиавели³:

Още в началото на драмата са изведени основните теми, които ще определят хода на действието: липсата на граница между доброто и злото и колко относителни са тези етични качества. „Fair is foul, and foul is fair“⁴, както казват трите вещици, символ на магичните сили, на провидението и фортуната.

Темата за храбростта и доблестта са основна линия във вижданията за един владетел, спрямо Макиавели. Те са заложили и в главния герой и съпругата му. Спрямо италианския мислител, са необходими способни и дейни лидери, надарени със смелост.

Способността да променя поведението си спрямо обстоятелствата (с което Макбет се характеризира) също е водещо качество спрямо философа. Никъде в драмата на Шекспир обаче, храбростта не е равна на справедливост, а доблестта не в съчетание с истината.

В образа на Лейди Макбет също се откриват някои виждания на Макиавели: Това е темата за властта, неразделна с престъплението. Драмата на главните герои се определя с ясното съзнание на злодеянията им. Това е причината

³ Николо Макиавели- италиански политик, философ, историк и дипломат от епохата на Ренесанса. Често името му се използва като нарицателно за зло, липса на скрупули у дадена личност и цинизъм.

⁴ „Fair is foul, and foul is fair“ от англ. - честното е мръсно, а мръсното честно

за полудяването им в края на пиесата.

„I do fear thy nature; it is too full o’th’ milk of human kindness to catch the nearest way“⁵: Това е проявата на страх от неспособността на Макбет да сътвори всички злодеяния. Дали той наистина се откроява от останалите или остава част от стадото.

Друга връзка може да бъде направена с Ницше и „Волята за власт“, където ясно са описани човешките подбуди, желания, действия и последствия, с които и нашия герой може да бъде характеризирани:

„Правата, които един човек си присвоява, се съотнасят със задълженията, които той си възлага, и задачите, за които той се чувства израсъл. Най-често срещаните хора нямат право на съществуване, но те са едно нещастие за по-висшите.“

„Не бива да заблуждаваме сами себе си. Който чува в себе си гласа на моралния императив в такава форма, в каквата я разбира алтруиста, принадлежи към стадото. Но ако в теб говори обратното чувство, ако усещаш в своите безкористни и самоотвержени постъпки опасност за самия себе си, то ти не принадлежиш към стадото.“

„Защо?“, което се появява след ужасна борба, дори победа. Има нещо хиляди пъти по-важно от въпроса дали се справяме добре или зле - такъв е основният инстинкт на всички силни натури - и оттам и отношението към въпроса дали другите се справят добре или зле. С една дума, може да има определена цел, за която човешките жертви се правят без колебание, всички опасности се изправят срещу тях, цялото зло, дори най-лошото, се поема върху себе си: голяма страст.“

Всичко това, прието със знак минус, води до изграждане на образа на Макбет, но и на лейди Макбет. Болните амбиции на хора, решили да се

⁵ „I do fear thy nature; it is too full o’th’ milk of human kindness to catch the nearest way“ от англ.
- „Страхувам се от твоята природа; тя е твърде пълна с мляко на човешката доброта, за да тръгнеш по най-близкия път“

превърнат в лидери. От там Главният герой съчетава в себе си, сила и слабост, които взаимно се хранят. Смел в деянията си и изплашен от последиците им, Макбет е подложен на вътрешни лични терзания. Тези фактори следва да покажат как злото и доброто не разграничават живота на черен и бял, а могат да съществуват заедно. Това превръща Макбет в герой, който поражда у читателя както негативно отношение към себе си, така и съжаление и състрадание. Освен вътрешен, личностен конфликт, той е и проява на проблемите на обществото, към което принадлежи. Явява се отражение на липсата на хуманност и налагането на тоталитаризъм от страна на управата в епохата на Ренесанса.

Религиозната неутралност на една държава, така нареченият секуларизъм, е много трудно да бъде постигнат, особено в страна като Англия. Величието и властта на монарсите може да е отслабена, но в трагедията на Шекспир, Божественото провидение и съдбата изиграват своята роля с падението на Макбет и Лейди Макбет.

Два са основните конфликти в Шекспировата пиеса: борбата между амбициите на Макбет и лейди Макбет с чувството за вина, добро и зло, и интересите на нацията, които са представени от Малкълм и Макдъф. Пресечната им точка е срещата на Макбет с вещиците и Банко. Водеща позиция изиграват речите на лейди Макбет, която насочва Макбет към бъдещите му злодеяния с цел превземане на трона.

По време на първата битка на Макбет, която предизвиква множество други, главният герой чува глас, който в последствие е причина за безсънна нощ. Още от тук се прокрадва лудостта, която се превръща в падението на героите.

Всяко следващо убийство и злодеяние се предсказва от пророчеството на вещиците.

Убийството на Дънкан от Макбет е превратната точка, след която Макбет е принуден да продължи да избива поданиците си, за да избегне последиците от престъплението си. Преди убийството на Дънкан, главният герой е измъчван от терзания и само чувството за целеустременост на лейди Макбет го води до извършване на престъплението. Шекспировият герой извършва все по-жестоки убийства: слугите на Дънкан, Банко, лейди Макдъф и синът ѝ.

Макбет е едновременно изключително амбициозен, за да позволи на съ-

вестта си да го възпрепятства от множеството убийства по пътя си към върха, но и твърде съвестен, за да бъде доволен от себе си като убиец.

В края на пиесата, когато всичко се разпада, Макбет доброволно приема участието си, когато враговете му го обграждат. Това се дължи на вярата му в правотата на провидението на вещиците и позицията му на обикновен войн в дадения момент.

Така се очертава рамката на пиесата: започва с победата на Макбет на бойното поле и завършва с падението му в битка.

Шекспир играе голяма роля в творчеството на Джузепе Верди и по-специално късния му период. Това са двете опери „Отело“ и „Фалтаф“, които се считат за предхождащи „Макбет“. Смята се, че Верди много дълго обмисля да напише опера и по „Хамлет“, но така и не се решава да го направи. „Макбет“ има ключова позиция в творческия път на композитора, защото с нея се определя прехода от романтичните сюжети към същинската драма. Редом с нея се появява и „Силата на съдбата“ и двете опери са представени за пръв път в Германия, Дрезден през 1924 г. След време в Англия и едва през 1939 г. „Макбет“ се появява на сцената на „Teatro alla Scala“⁶ в Милано.

През 1951 г. „Макбет“ прави своето завръщане в града, за който изначално е написана – Флоренция. Там в постановката взема участие българският бас Иван Петров.

„Макбет“ е опера в четири действия, а либрето е творение на двамата либретисти Франческо Мария Пиаве и Андреа Мафей.

„Тази трагедия е едно от най-великите творения на човека! Ако не можем да направим нещо велико с нея, нека поне се опитаме да направим нещо необичайно.“

Това пише Верди на своя либретист Франческо Мария Пиаве.

Базирана върху трагедията на Шекспир, „Макбет“ е много близка до текста на пиесата, но има и различия с оригинала:

⁶ Театър „La scala“ – от ит. стълба. Построен по проект на архитекта Джузепе Пиермарини през 1776 – 1778 г. на мястото на църквата „Санта Мария дела Скала“. Открит на 3 август 1778 г. с постановка на операта на Антонио Салиери „Europa riconosciuta“.

Така например трите вещици не са отделни герои (за разлика например от трите дами в операта на Волфганг Амадеус Моцарт „Вълшебната флейта“), а са заменени от хор разпределен на три групи гласове.

За разлика от пиесата на Шекспир, в операта на Верди, Макдъф присъства в сцената на пиршеството.

Операта завършва със събитие, което не е описано в Шекспировата трагедия, тъй като се случва след финала и- последното действие на операта изобразява сцената на събралите се бунтовници на границата на Англия и Шотландия, ликуващи и празнуващи своята победа.

В операта на Верди, лейди Макбет играе значително по-голяма роля. До голяма степен тя застава наравно с Макбет, а понякога и над него. Тя се явява не само главен подстрекател и катализатор на злите намерения, но и участник в злодеянията. Това се дължи на желанията на композитора, да задълбочи фокуса на Шекспировата творба върху човешките отношения и вътрешни борби. Придавайки на образа на лейди Макбет толкова голямо значение, Верди изцяло потапя публиката в дълбоките теми за човешката психология. Така историческите събития се превръщат във фон, на който се открояват героите и техните житейски терзания.

Операта пресъздава пътя на двамата главни героя към трона. Пресъздава неравната им битка със съдбата, желанията и терзанията им и краха на амбиции и стремежи, който ги очаква в края на трагедията. Показва нюансите на човешката душевност, борбата между силата на характера и страха.

След Макбет и Лейди Макбет, най-важна роля в операта играят трите вещици, които представят съдбата и подбуждат желанията на главните герои (спрямо операта). Тук се намесва темата за неустойчивото желание за власт, за което се твърди, че граничи с еротично. Това е най-голямата сила на лейди Макбет и това, на което Макбет се подчинява. Така той, макар да притежава в себе си човечеността и добротата, изцяло се предава на съпругата си, тласкаща го към всевъзможни злодеяния. Желанието за власт на Лейди Макбет върху Макбет се пренася и върху околния ѝ свят, превръщайки се в патологично състояние, което я води към смъртта. С линията на нейната героиня се представя играчката в ръцете на провидението. Макбет е принуден от нея да извърви тежкия си път, който го води до фатален край. Така появата на Макдъф води

до краха на лейди Макбет, но пътя на съпруга ѝ вече отдавна е предопределен. До лудостта му водят именно вътрешните терзания на героя, върху които Верди акцентира.

Връзката между героите се получава именно благодарение на трите вещици. Те (представени като хор в операта), са основен двигател на действието. Шекспир избира вещиците за да събуди у читателя един от най-главните въпроси за човека: Предопределена ли е съдбата ни или ние сами чертаем пътя си?

От части предсказанията на вещиците са причина за основните събития и определят съдбата на персонажите. Те са и водещата сила на Макбет и лейди Макбет да се решат на всички злодеяния, да се почувстват достойни за трона, да се борят до последния си дъх. Трите вещици са образа на въпроса, който съпровожда всеки човек през цялостния ни житейски път. Това е и причината в операта си, Верди да даде ролята им на хора. В оперите му, а и не само неговите, хора играе много важна роля. Появява се на ключови места и носи своите идеи и дълбоки замисли. Колко внушително е въздействието на група мощни гласове пеещи с гласа на Фортуната?



Фиг.2- Желко Лучич(Макбет) и Анна Нетребко (Лейди Макбет) в постановката на операта „Макбет“ в Метрополитан опера Ню Йорк, САЩ 2019 г.

„Макбет“ играе много важна роля в италианската опера, защото с тази опера се бележи прехода от романтика към реализъм. Тук се проявява прехода от ерата на *bel canto*⁷ към периода, в който Верди черпи много от Вагнер. Това са арии, които са изградени не вокално, а като речитативи с оркестров съпровод (монолога на Макбет преди убийството на Дънкан и сцената със сомнамбулизма на жена му). За Верди това са две два от най-ключовите моменти в операта защото тук вниманието се насочва върху автентичността на героите и сюжета, а музиката е само верен техен слуга.

„Тя беше висока, много грациозна, брюнетка с бяло-розова кожа. Главата ѝ беше малка, издължените ѝ очи сякаш бяха боядисани с емайл, като очите на японка, само че изглеждаха живи и горди, имаше червени устни като череша и най-очарователните зъби. Тя приличаше на саксонска порцеланова статуетка.“-Александър Дюма-син



⁷ *bel canto*-лиричен стил на оперно пеене, използващ пълен, богат, широк тон и плавно фразирание. Заражда се в Италия 17-ти/18-ти век

Фиг. 3- Портрет на Мари Дюплеси

Алфонсин Плеси, наричана Мари Дюплеси е парижска куртизанка с изключителна история ,за която един от възлюбените ѝ, Александър-Дюма син пише своя роман „Дамата на камелиите“, а в последствие Джузепе Верди представя своята опера „Травиата“.

Красавицата е известна с историята си как от модиска стига до куртизанка и се издига до самия връх, превръщайки се в най-желана жена на времето си в Париж. Притежавайки природна интелигентност ,тя бързо и ловко намира мястото си в обществото, като поражда висшата прослойка на Париж с обноски, чувство за такт, елегантност и стил, музикално образование(особено ценено в онези години).

Освен с красота и чар, куртизанката се славела и с доброта и чистота на душата, което се превръща в причина за толкова много не само ухажори, но и влюбени в нея мъже. Сред тях се нареждат пианистът и композитор Ференц Лист и младият писател Александър Дюма, който казва за Дюплеси: „В нея човек можеше да види невинно момиче, което едно незначително събитие беше превърнало в куртизанка, и куртизанка, която едно незначително събитие можеше да превърне в най-любящата, най-чистата жена“

Куртизанките са жени ,които обладават не само с красота и нежност. За дамите с този статус е присъщо наличието на природен интелект. Мари Дюплеси е рецитирала поезия, свирела великолепно на пиано, била образована и остроумна, способна да разговаря на всевъзможни теми. Цял Париж се възхищавал на качествата ѝ, а малко други жени могли да се похвалят с такива.

Едва на 16 години младото момиче идва в Париж от провинцията като бедно сираче, което не може да чете и пише, а още на 17 години тя вече има къща със слуги и собствена карета. Превръща се в звезда в Парижското светско общество на 18 годишна възраст, а на 22години вече е омъжена графиня.

Заглавието на романа на Дюма идва от прозвището на красавицата-„дамата на камелиите“. В луксозния ѝ салон всичко било обсипано с камелии.

Красивите цветя без аромат били единствените, на които Мари Дюплеси можела да радва. Заради болестта си (туберкулоза), куртизанката не понасяла миризмата на цветя.

Красавицата сменя множество богати покровители, отдава се на забавленията, но през целия си живот не спира да търси исинската любов.

Твърди се, че Александър Дюма-син се влюбва не само в красотата на Дюплеси, но и в човека, който е. Млад интелектуалец като него се печели далеч не само с изящество и чар. Ума на Дюплеси, щедростта ѝ, добротата са това, което го омайва до степен да напише един от най-големите си романи по нейната история.

Освен хубави си качества, младата куртизанка се славела с един основен недостатък-измамната ѝ натура. Но кой може да съди жена с трима любовника в един и същи период от време, за ловкостта, с която лавира между тях?

„Лъжите правят зъбите бели!“ ,смеела се и казвала малката лъжкиня, когато била разобличена. Израснала с баща алкохолик, Мари Дюплеси никога не отказвала пари и това се превръщало в причина за конфликт. Но малко хора от обкръжението ѝ се сърдели дълго, на фона на усмивка ѝ. „Очарователно създание“, както я нарича последвалия Дюма любовник на Дюплеси, Ференц Лист, губи красотата си в следствие на болестта си много скоро, едва на 23 години.

Съдбата на Парижката куртизанка има трагичен край. С назряването на болестта и стопяването на красотата ѝ, Дюплеси губи обожателите си и остава до края на дните си сама в апартамента си. Там идват само лекари за да се грижат за нея и да поддържат състоянието ѝ, колкото е възможно по-дълго. В този период от живота си, Мари разпродава личните си вещи за да плаща за живота си и в самотата и страданията си я връхлитат най-мрачни и тежки мисли.

След смъртта си, на погребението ѝ идват само Ференц Лист и Александър Дюма-син, който година след смъртта ѝ, пише романа в който запечатва любовта си към нея и я дарява с безсмъртие.

„Дамата с камелиите“ е класически любовен роман за невъзможната любов. Изпълнен с красота, драма, сцени на любов и дълбока мъка, книгата обрисова типичния сюжет, любим на всички влюбени по света. На пръв поглед една красива любовна история с тъжен край, а всъщност разглеждаща и дълбоки морални въпроси.

Да избереш за главна героиня куртизанка и то от най-висша класа, любимка на цял Париж е голяма отговорност. Маргарита Готие (прототип на Мари Дюплеси) носи въпросите на времето си по отношение към жените от нейното социално положение:

Възможно ли е мъж да се влюби в куртизанка, така както би се влюбил и в почтена дама от обществото?

Достойна ли е една куртизанка за обич и щастие?

Може ли греховете ѝ да бъдат опростени?

Способна ли е тя на истински чувства и обич?

Защо жена с такива с такива качества, въпреки всичко остава сама и изоставена от „Висшето общество“ в най-тежките си дни?

Освен външната трагедия на героинята, особено значение имат вътрешните терзания на Маргарита. Основен проблем за главната героиня е страстта ѝ към лукса и изобилието, от които тя не се отказва до последно. Израснала в бедно семейство, парите се превръщат във водеща сила и голямата пречка на пътя ѝ към така желаната любов. Всичко в живота ѝ е подчинено на правото ѝ за свобода и безгрижност (в операта на Верди главната героиня пее още в първо действие своята знаменателна ария „*Sempre libera*“ - „Винаги свободна“, отстоявайки правата и желанията си.). До някаква степен любовта се явява „окова“ в живота на Виолета. От там идват и вътрешните ѝ терзания по отношение на любовта ѝ към младия буржоа Арман Дювал, но в последствие тя се отказва от досегашния си живот в името на тяхната връзка.

Романа показва, че за да оцелееш във висшето общество, трябва да си жена с изключително силен характер и светска дама със самочувствие. След като за кратко забравя живота си и напуска големия град за да се отдаде на

връзката си с Дювал, след срещата с баща му и тежката раздяла с любимия, е принудена да се върне обратно. Душевния крах, който преживява я тласка да се обърне към разрушителния начин на живот, който е „красил“ дните ѝ преди. С болестта, достигаща я все по-бързо, единственото което ѝ остава е да се наслаждава на всички онези „ниски“ страсти, които на фона на любовта ѝ към Арман бледнеят. Нищо от това не заменя красотата и искреността, които намира в любимия си, защото до последно Маргарита остава все така чиста и нежна духовно, както и снежнобелите камелии красящи салона ѝ.

Александър Дюма-син пише роман, в който разказва на читателите си за мъжките размисли над женската красота, избирайки образ съчетаващ в себе си възвишената жена и падналата такава. („La traviata“ от ит. „паднала“, както кръщава в последствие Верди операта си по романа на Дюма).



Фиг. 4- Даяна Дамрау (Виолета Валери) и Хуан Диего Флорес (Алфред) в постановката на Метрополитън опера „Травиата“ в Ню Йорк, САЩ ,2018г.

„След петдесет години никой нямаше да си спомни моята „Дама с камелиите“, но Верди я увековечи.“ -Александър Дюма-син

Една от най-известните опери на Верди, любима на публика и изпълнители се базира върху романа на Александър Дюма-син. Когато през 1852г. Джузепе Верди присъства на премиерата на драмата „Дамата с камелиите“, той остава поразен от невероятния сюжет и решава да напише опера по сюжета. „Травиата“ играе огромна роля в творчеството на Верди, но и в световното оперно творчество не само заради музиката си, но и защото е част от голямата реформа в изкуството, която прави Верди. До момента избора на такъв персонаж за опера и решението му да се постави като главно действащо лице, се счита за безумие. Това е и причината на премиерата на операта, тя да е отхвърлена. Когато Франческо Пиаве пише либретото на операта, Джузепе Верди активно участва в неговото създаване. За композитора е важно на преден план да бъде изнесен вътрешния свят на героинята. Както в света на Мари Дюплеси, Маргарита Готие на Дюма, Виолета Валери на Верди, така и съвременниците на композитора не се интересуват от вътрешните терзания и страдания на една куртизанка и не я смятат за достойна за главна героиня.

Смята се, че „Травиата“ заема много ключово място за Верди в творчеството му, защото е и пряко свързана и с личния му живот: 12 години Верди е обект на обществено порицание заради любимата си, Джузепина Стрепони. За нея се твърди, че била майка на три деца, които имали своите трима различни бащи, за никой от които Джузепина не била омъжена. Едва когато Верди се жени за нея, Италия се успокоява и оставя двамата влюбени.

„Травиата“ е една от първите лирико-психологически опери. Ако в началото, оперите на Верди блестят с монументалност, грандиозни сцени и героичност, тази е най-тихата камерна опера на композитора. Намираме блясък и пищност в сцените на баловите разбира се, но предимно музиката е изградена върху тиха динамика. Тя символизира искреността на чувствата. Най-важна роля в музиката на операта играят интонациите и ритмите на валса, където Верди много чувствително променя образното и емоционалното значение на валса в зависимост от чувствата и действията на героите си.

Както хората не могат да плачат или да издадат стон, когато са безкрайно съсипани, така и музиката е най-фина и тиха, когато душите на героите плачат. Оркестърът се доминира от струнни инструменти и динамиката рядко надвишава *p*⁸.

8 *p, pp, ppp- piano, pianissimo* от ит. „ТИХО, ПО-ТИХО и НАЙ-ТИХО“

Смърта на Виолета Валери в операта „Травиата“ пряко пресъздава смъртта на Мари Дюплеси: докато лежи затворена в тишината на апартамента си, до скоро блестял под пищните звуци на празненства, през прозореца се чува разгара на карнавал, който напомня отминалите ѝ дни на веселие. Основната разлика е, че в операта на Верди, възлюбеният на Виолета се връща при нея и остава до последния ѝ дъх с нея, докато Мари умира сама, изоставена от всички и само двама следват ковчега ѝ.

„Травиата“ е пример за лирична и психологическа интимна опера, чийто сюжет е базиран на лична драма, придобиваща социално значение. Женските образи в оперите на Верди са олицетворение на състрадание и жертвоготовност. Това се дължи на състраданието, което изпитва към жените композитора, плахостта и възхищението му пред човешкото същество поразено от болка, в лицето на нежни, красиви създания.

Верди излага в образа на Виолета три хипостази на любовта:
стремежа към свобода
характера и страстта на силната жена в оковите на обществото
саможертвата, на която се подлага

Така композиторът подчертава колко отхвърлена от обществото е Виолета (още със заглавието, което дава на операта си). Цялостно се показано колко гнило е „висшето“ общество и как една презряна от тях „паднала“ жена, ги превъзхожда по сила, характер, ум и най-вече чистота.

Това не приема публиката след премиерата на операта, но пред това се и прекланя години наред.

Музиката и литературата са две изкуства, които взаимно се допълват и обогатяват: От използването на музикални елементи в литературата, до писане на музика въз основа на всевъзможни литературни източници. Без големите бисери в историята на световната литературна класика, нямаше да съществуват едни от най-великите заглавия на опери, оперети, балет, мюзикъл и водевили. Множество литературни произведения придобиват още по-голяма значимост и стойност за световното наследство именно благодарение на ком-

позиторите, които възхитили се от сюжета им, пишат своите музикални произведения по тях.

На пръв поглед двете направления са много далеч едно от друго, но в действителност са тясно свързани:

„Където думите се провалят говори музиката“ - Ханс Кристиан Андерсен

„Музиката изразява това, което не може да бъде изказано с думи и това, което не може да остане неизказано“ - Виктор Юго

Използвана литература:

Martin, George(2004) Verdi, his music, life, and times, Limelight editions Publishing

Гати, Карло (1988) Верди ; ДИ музика

Шекспир, Уилям (2012) Великите трагедии; Издателство „Изток-Запад“

Дюма-син, Александър (1972) Дамата с камелиите ;Атика, София

Сагаев,Любомир (1976) Книга за операта;Музика,София,1983г.

За Автора:

Нелли Динева е възпитаничка на НМА “Проф.Панчо Владигеров”.

През 2023г и 2024г Нелли е активен участник в ежегодната международна оперна академия “Bologna International Opera Academy - BIOA” с директори проф. Генко Гешев и проф. Николета Конти, където се обучава в стил и интерпретация в майсторските класове на изтъкнати личности в световната опера като Маестро Леоне Маджера - диригент, личен пианист на Лучано Павароти, Светла Василева - сопрано, също така и режисьорите: Деда Колонна и Стефано Видзиоли.

Участва в редица проекти на НМА, Симфониета Враца, Филхармония

“Пионер”, Симфониета Видин, Симфониета София. Понастоящему е артист-хорист с малки роли в Националния музикален театър «Стефан Македонски», град София.

About the author:

Nelly Dineva is a graduate of the National Academy of Opera “Prof. Pancho Vladigerov”.

In 2023 and 2024 Nelly is an active participant in the annual international opera academy “Bologna International Opera Academy - BIOA” with directors Prof. Genko Geshev and Prof. Nikoleta Conti, where she is trained in style and interpretation in the master classes of prominent figures in world opera such as Maestro Leone Madjera - conductor, personal pianist of Luciano Pavarotti, Svetla Vasileva - soprano, as well as the directors: Deda Colonna and Stefano Vidzioli.

She participates in a number of projects of the National Academy of Opera, Sinfonietta Vratsa, Philharmonic “Pioneer”, Sinfonietta Vidin, Sinfonietta Sofia. She is currently a chorister with small roles in the National Music Theater “Stefan Makedonski”, Sofia.

НЕРАВНОДЕЛНИТЕ МЕТРУМИ В ОБУЧЕНИЕТО НА БЪДЕЩИТЕ УЧИТЕЛИ ПО МУЗИКА И НА СТУДЕНТИ ТОНРЕЖИСЬОРИ

гл. ас. д-р Рая Ковачева

THE IRREGULAR MUSICAL MEASURES IN THE TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS AND STUDENT SOUND ENGINEERS

Chief Assistant Raya Kovacheva, PhD

Резюме:

Изследването представя резултати от тестова форма на проверка на компетентностите и уменията на студенти да разпознават, съпоставят и разграничават от прозвучаване на музика различни метрични явления, характерни за българския музикален фолклор. Анализирани са постиженията им в края на обучението по различни фолклорни дисциплини и възможните причини за допуснати на грешки. Изследваната група е от студенти със специалности “Музика” - бакалавър, “Музикални медийни технологии и тонрежисура” - бакалавър и магистърски програми “Музикална педагогика”, “Музикална педагогика - ръководство на фолклорна формация” и “Музикална педагогика - ръководство на музикална формация”.

Ключови думи:

музикален фолклор, неравноделни метруми, обучение, музикално образование

Abstract:

The study presents results from a test form to verify the competencies and skills of students to recognize, compare and distinguish from the sound of music various metrical phenomena characteristic of Bulgarian musical folklore. Their achievements at the end of their training in various folklore disciplines and the possible reasons for the mistakes made were analyzed. The studied group consists of students with majors in “Music” - Bachelor’s degree, “Musical Media Technologies and Sound Engineering” - Bachelor’s degree and master’s programs in “Musical Pedagogy”, “Musical Pedagogy - Leadership of a Folklore Formation” and “Musical Pedagogy - Leadership of a Musical Formation”.

Keywords:

musical folklore, irregular measures, training, music education

Значението на фолклора за националната идентичност на българина във време на глобализация и обоснованото му присъствие в учебните програми по музика на българското общо образование са теми, които нямат нужда от коментиране.

Синкретичната същност на фолклора е показател за изконната връзката между музика и слово. Приемствеността от старогръцката музика и поетическа метрика в европейската авторска музика е доказана в трудовете на редица учени от края на XIX и началото на XX век - Теодор Вимайер, Рудолф Вестфал, Теодор Ренак, Морис, Еманюел, Луи Лалоа, Хуго Риман (По Dzhudzhev, 1970:75-76) Като се опира на изследванията на цитираните автори, българският музиколог и фолклорист Стоян Джуджев прави обстоен анализ на връзката между ритъма на словото и нашите неравноделни метруми. Обединяващ за словото и музиката е ритъмът, а най-малката градивна единица на словесния текст, който служи за основа на музикалната интонация е сричката. Ритмичната стойност на кратката сричка се нарича първично време (хронос протос) и условно може да се отбележи с осмина нота. Авторът установява, че повечето старогръцки метрични стъпки и стихови размери са запазени и до днес в музикалната ритмика не само на българския фолклор, а и в този на балканските народи. (Dzhudzhev, 1970:73-85)

Значението на хронос протоса при оформянето на размера на музиката (шестнайсетина или осмина нота, в зависимост от темпото) е установено още от българския теоретик, композитор и педагог Добри Христов. Той разработва първият труд с научна стойност за неравноделните метроритми в българската народна музика и ги разглежда като съчетание от прости равноделни метруми. Неговата теория за кратки (двувременни) и протегнати (удължени, тривременни) дялове е актуална и днес. (Hristov, 1928).

Неравноделността е специфична за българския музикален фолклор. Това е причина тя да се изучава във всички степени на музикалното образование у нас от предучилищно през начално, основно, средно до висше образование. Теоретичните термини и методи на преподаване във всяка образователна степен са различни и съобразени с възрастта на обучаемите, но същността им е еднаква. Тя се свежда до асоциации с примери от природата за предучилищна възраст или с обяснение за редуване на кратки и задържани пляскания, графични модели на метрични "пътечки" в начален образователен етап (Georgiev et. al, 2016:7), а за по-големите и нотно грамотни ученици - с кратки и удължени дялове, двувременни и тривременни групи.

При така обоснованата значимост на явлението “неравноделна метрическа пулсация” е естествено то да е съществен елемент в обучението на бъдещите учители по музика и на всеки студент, който изучава музикално-фолклорни дисциплини. Най-общо метрумите на българската народна музика се разделят в четири групи: прости, сложни (равноделни и неравноделни), комбинирани метрични групи (изградени от периодично повтарящи се различни метруми) и хетерометрични редици (мелодии с неперодично променящи се метруми). Музикалният ни фолклор изобилства и от мелодии без метрична пулсация, наричани „безмензурни мелодии“ (вокални и инструментални). Изброените музикални явления се изучават от студентите в раздел Метрика по дисциплините “Музикален фолклор”, “Теория на фолклорната музика и музикална етнография” и “Теренна фолклористика”.

Цел на изследването

В настоящата публикация са изследвани резултати от тестова форма на проверка на уменията на студенти да разпознават, съпоставят и разграничават от прозвучаване на музика различни метрични явления: равноделни и неравноделни размери, безмензурни мелодии и комбинирани метрични групи. Индивидуалните резултати за разнообразни и са обосновани от различния хорариум, в който студентите, от специалности “Музика” - бакалавър, “Музикални медийни технологии и тонрежисура” - бакалавър и магистърски програми “Музикална педагогика”, “Музикална педагогика - ръководство на фолклорна формация” и “Музикална педагогика - ръководство на музикална формация”, изучават цитираната теоретична материя - от 30 до 90 часа годишно.

Съдържание на въпросника

Задачите са съставени в Google Forms – безплатен инструмент на Google Workspace¹, достъпен за попълване и без профил в Google. Формулярът е изграден от еднотипни слайдове в следния формат: първо студентът прослушва музикален пример, вграден с линк от YouTube, а в следващия слайд избира подходящ отговор, изразен в цифров показател на размер. Въпросникът не съдържа отворени отговори, с цел улеснение на проверката. Google Forms автоматично изчислява резултата в реално време, с минимално участие от страна на преподавателя. Намесата му се състои в добавяне на точки за частично правилни отговори, които са свързани с въпроси от типа - квадратчета за отметка, в които се отбелязват повече от един правилни отговори. Тестът съдържа

1 <https://workspace.google.com/> , last modified May 4, 2025.

28 примера (26 инструментални и 2 вокални) и се провежда еднократно самостоятелно.

В част от предложените отговори има повече от една разновидност на един и същ размер. Студентът трябва да избере правилното разположение на кратки и удължени дялове, например: 7/8 от вида 2+2+3 или 7/8 от вида 3+2+2, където числата 3 и 2 съответстват на броя осмини. Броят на избираеми отговори варира от 4-5 до 8. Правилните отговори за всеки въпрос са от един до пет.

Петнайсет от видео примерите са с танцови изпълнения. Всички записи могат да бъдат изслушани докрай и да бъдат подслушвани многократно. Формулярът се изпраща след потвърждение и няма лимит за време. Максималният брой точки е 39.

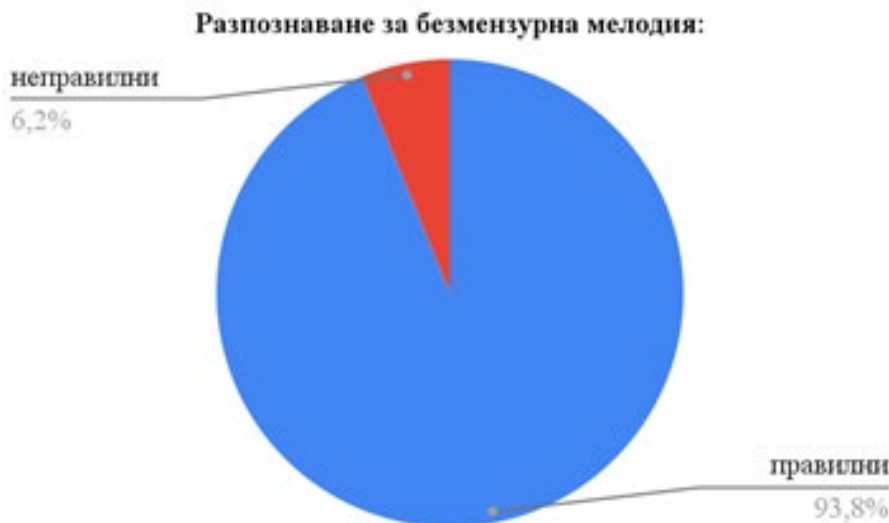
Някои от въпросите подсказват отговора (Копаница, Ганкино хоро, Грънчарско хоро, Еленино хоро, Йовино хоро и др.), но само на тези, които са се постарали да научат теоретичния материал предварително. В някои примери удължените дялове са повече от един или размерите се променят периодично (комбинирана метрична група).

Общият брой на участниците е 81. От тях 10 (12, 4%) имат средно или више музикално образование със специалности народно пеене или народен инструмент, а 9 (11,1%) нямат завършено музикално образование (студенти от групите за магистри, неспециалисти). Въпросникът е събирал отговори в периода ноември 2021 до януари 2025 г. Диапазонът на индивидуалните резултати е от 14 до 39 точки, а медианата - 30 точки.

Резултати

В теста присъства задача за разпознаване на безмензурна мелодия, на която са отговорили успешно 76 (93, 8%) студенти, а 5 (6,2%) не са дали правилен отговор (Фиг.1).

Фиг.1 Среден резултат от разпознаване на безмензурна мелодия.

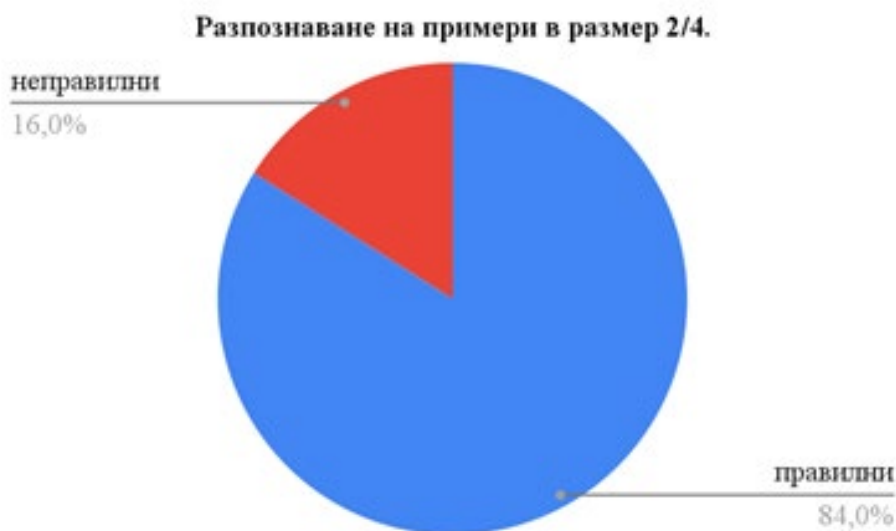


Размер 2/4 присъства като очакван отговор в няколко въпроса. Интересно е, че на два от въпросите само 60 (74,1%) и 62 (76,6%) са отговорили правилно, а 21 (25,9%) и 19 (23,4%) са отговорили неправилно, от сгрешилите по един (1,2%) от двете групи се е объркал с 5/8. Третият въпрос е с резултат 65 (80,2%) точни и 16 (19,8%) неточни отговори. Двама (2,5%) са отбелязали размер 5/8. Причината за грешките вероятно е в темпото на изпълненията. На единия от тези примери темпото е много бързо, вторият е в умерено с рязко забързване, а третият - много бавно.

На останалите три въпроса резултатите са почти идентични - правилни 77 (95,1%) и неправилни 4 (4,9%), на другия са подобни - 74 (91,4%) с точна преценка и 7 (8,6%) с неточна, третият е с резултати 70 (86,4%) към 11 (13,6%) в полза на верния отговор. Двама (2,5%) от последната група за объркали 2/4 с 5/8.

Средният резултат от всички въпроси е 68 (84%) правилни и 13 (16%) неправилни (Фиг. 2). По-високият процент грешки се обяснява с липсата на очакване за равномерна метрическа пулсация в задачите. Настройката на част от студентите е да търсят неравномерна пулсация и неравноделни размери във всеки прозвучал пример.

Фиг. 2 Разпознаване на примери в размер 2/4. Среден резултат.

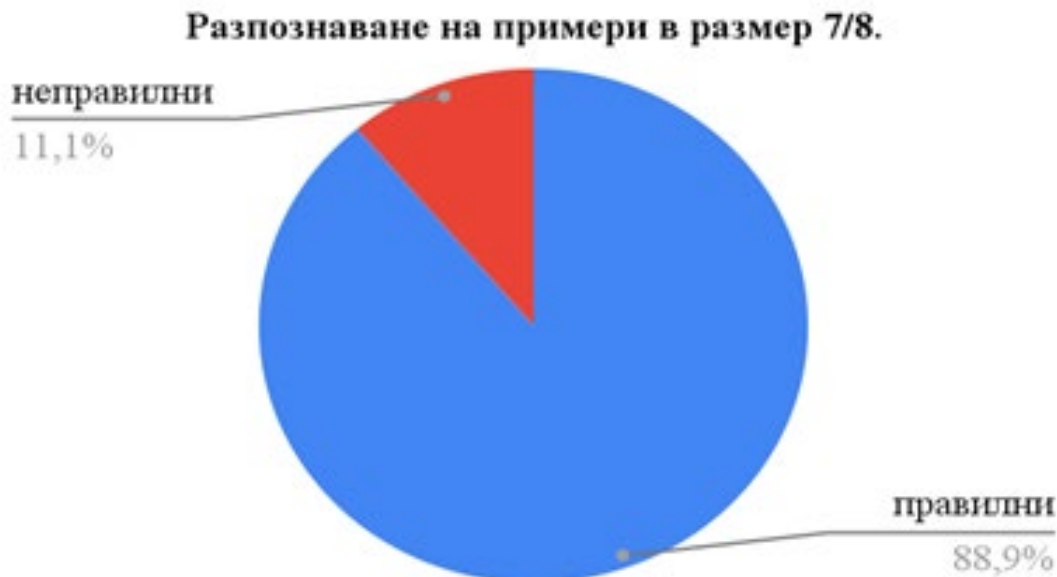


Определено разпознаваем за студентите е и размер 7/8 в първа разновидност от типа 2+2+3. Сходни са резултатите на три въпроса: правилно отговорилите са 75 (92,6%), а 6 (7,4%) са неправилни и 74 (91,4%) точни на 7 (8,6%) неточни. Двама от сгрешилите на първия въпрос (2,4%) са объркали триделната неравномерна пулсация с друга подобна - на размер 8/8 и с равномерната на размер 3/4, а петима (6,2%) от сгрешилите втория отговор са избрали втората разновидност на размер 7/8. От третия въпрос резултата е 77 (95,1%) на 4 (4,9%) в полза на правилния отговор.

В по-бързо темпо втората разновидност на седемвременния триделен неравноделен размер (76/16 от вида 3+2+2) е разпознат от 63 (77,8%) студенти срещу 18 (22,2%) с неточни отговори. Очевидно темпото е причина за по-високия процент грешни отговори.

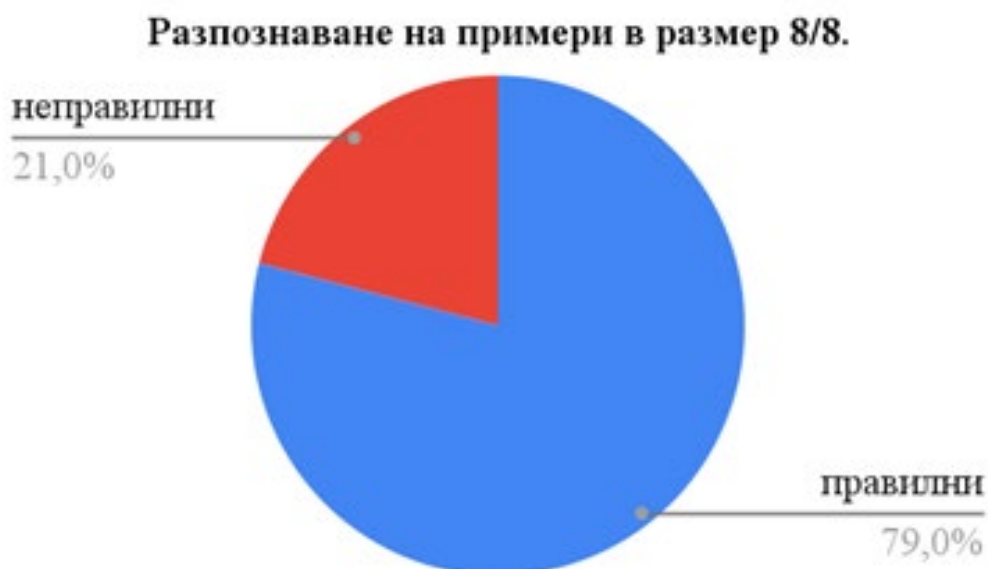
Общият среден резултат за размер 7/8 е 72 (88,9%) правилни и 9 (11,1%) неправилни отговори (Фиг. 3).

Фиг. 3 Разпознаване на примери в размер 7/8. Среден резултат.



Размер 8/8 са разпознали 64 (79%), а останалите 17 (21%) отговора са неправилни. От тях 9 (11,1%) са избрали отговор 7/8 (Фиг.4).

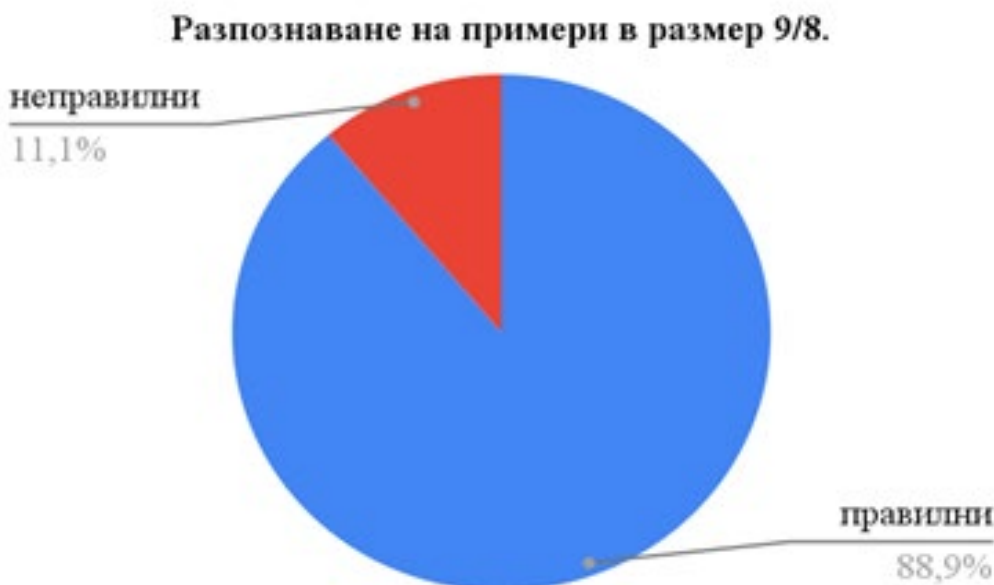
Фиг. 4 Разпознаване на примери в размер 8/8. Среден резултат.



Студентите не са се затруднили и от примерите за 9/8 - *първа разновидност* от типа 2+2+2+3, като 75 (92,6%) са дали точни отговори и 6 (7,4%) неточни. Резултатите са идентични за два въпроса и подобни за другия разпространен у нас вид на същия размер с втори удължен дял - 74 (91,4%) на 7 (8,6%) в полза на правилния отговор. Петима (6,2%) от сгрешилите са се объркали с първата разновидност на размера. Студентите са се затруднили в разпознаването му четвъртия път и правилно са отговорили само 66 (81,5%) от тях, а 15 (18,5%) са объркали. Вероятна причина за по-ниския резултат е по-бързото темпо на записа.

Средният резултат за размер 9/8 е 72 (88,9%) правилни и 9 (11,1%) неправилни отговори (фиг.5).

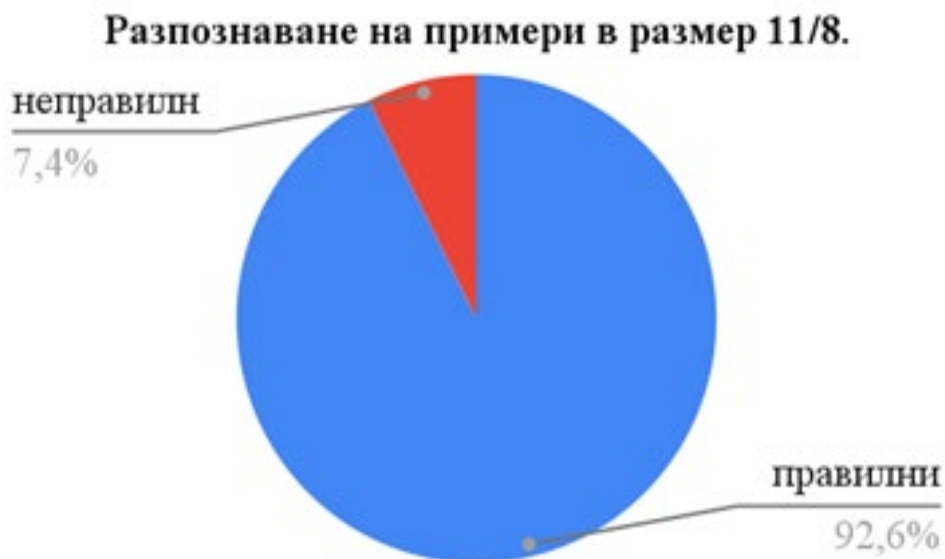
Фиг. 5 Разпознаване на примери в размер 9/8. Среден резултат.



Примерите в 11/8 също са идентифицирани правилно с еднакво висок резултат на два въпроса от 76 (93,8%) на 5 (6,2%) грешни отговори. Интересно е, че двама са отбелязали, че примерът е безмензурен. В трети пример със същия размер 72 (88,9%) са дали верен отговор, от 9 (11,1%) с неточен отговор петима (6,2%) са посочили друга разновидност на същия размер.

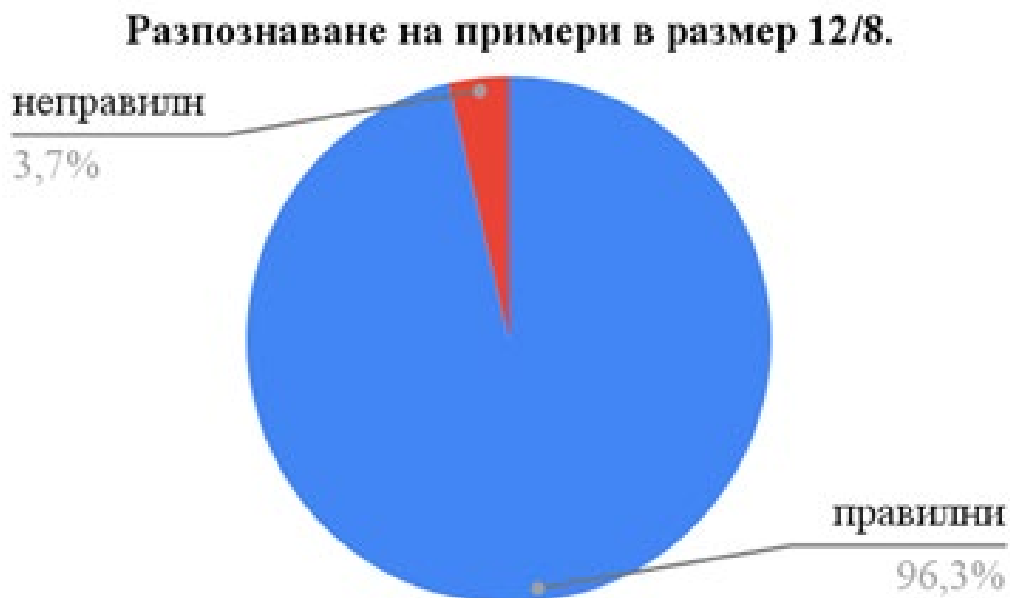
За размер 11/8 средните показатели са 75 (92,6%) правилни на 6 (7,4%) неправилни отговори (Фиг.6).

Фиг. 6 Разпознаване на примери в размер 11/8. Среден резултат.



Висок процент студенти 78 (96,3%) са разпознали правилно размер 12/8 и само трима (3,7%) са допуснали грешка (Фиг. 7).

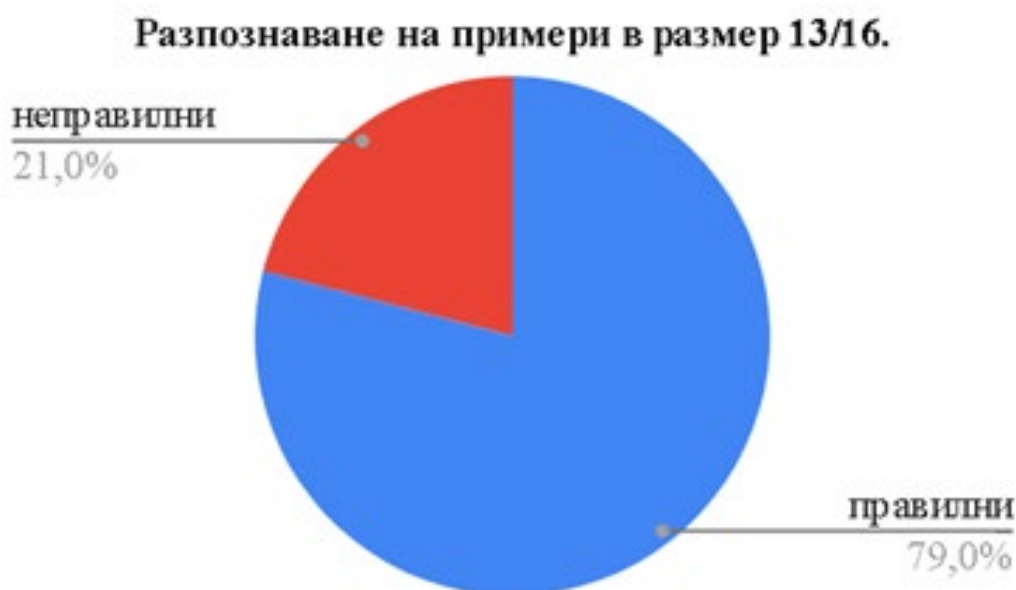
Фиг. 7 Разпознаване на примери в размер 12/8.



Размер 13/16 е идентифициран правилно от 72 студенти - 88,9% , а 9 (11,1%) са отговорили различно. Друг въпрос с различна разновидност на същия метрум показва 56 (69,1%) успешно справили се и 25 (30,9%) неуспешни отговори. От сгрешилите 22 (27,2%) са объркали шестделното неравномерно броене с триделното на размер 7/8 от първа разновидност. Това е често срещана грешка, поради много бързото темпо на изпълнение.

Средният резултат за размера е 64 (79%) точни и 17 (21%) неточни отговори (Фиг. 8).

Фиг. 8 Разпознаване на примери в размер 13/16. Средни резултати.

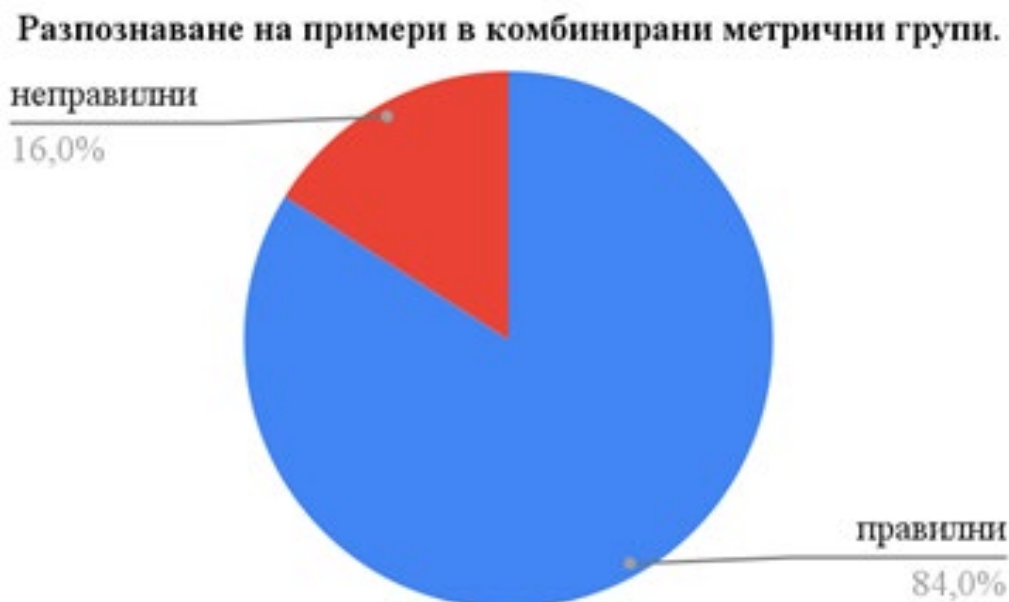


Сравнително високи резултати са показали студентите от всички групи в отговорите си на примерите в *комбинирани метрични групи* 64 (79%) правилни и 17 (21%) неправилни за комбинация от 8/8 с 5/8; в друг пример верните отговори са 62 (76,6%), а неверните - 19 (23,4%) за 76/8+11a/8 и най-висок резултат от 73 (80,2%) точни на 8 (9,8%) неточни са регистрирани за триставната комбинирана метрична група 76/8+76/8+11a/8. Въпросите дават възможност за маркиране на няколко правилни отговора. Важно е да се отбележи, че за правилни са приети както пълните отговори, така и тези, в които са отбелязани отделните размери в състава на групата.

Комбинация от *безмензурна* мелодия и 2/4 са открили 63 (77,8%). Част от участниците са дали частичен верен отговор - само за безмензурната мелодия 9 (11,1%) или само за 2/4 - 5 (6,2%). Четирима са объркали равномерната пулсация на две с неравномерна и са избрали отговор с размер 5/8 (4,9%). На подобен въпрос за комбинация с 9/8 напълно вярно са отговорили 32 (39,5%), а частично правилно само за размера - 42 (50,9%) и 3 (3,7%) само за безмензурното въведение, като напълно неправилни отговори са избрали 7 човека (8,6%).

Равносметката за най-сложните примери е 68 (84%) точни и 13 (16%) неточни отговори (Фиг. 9).

Фиг. 9 *Разпознаване на примери в комбинирани метрични групи. Средни резултати.*

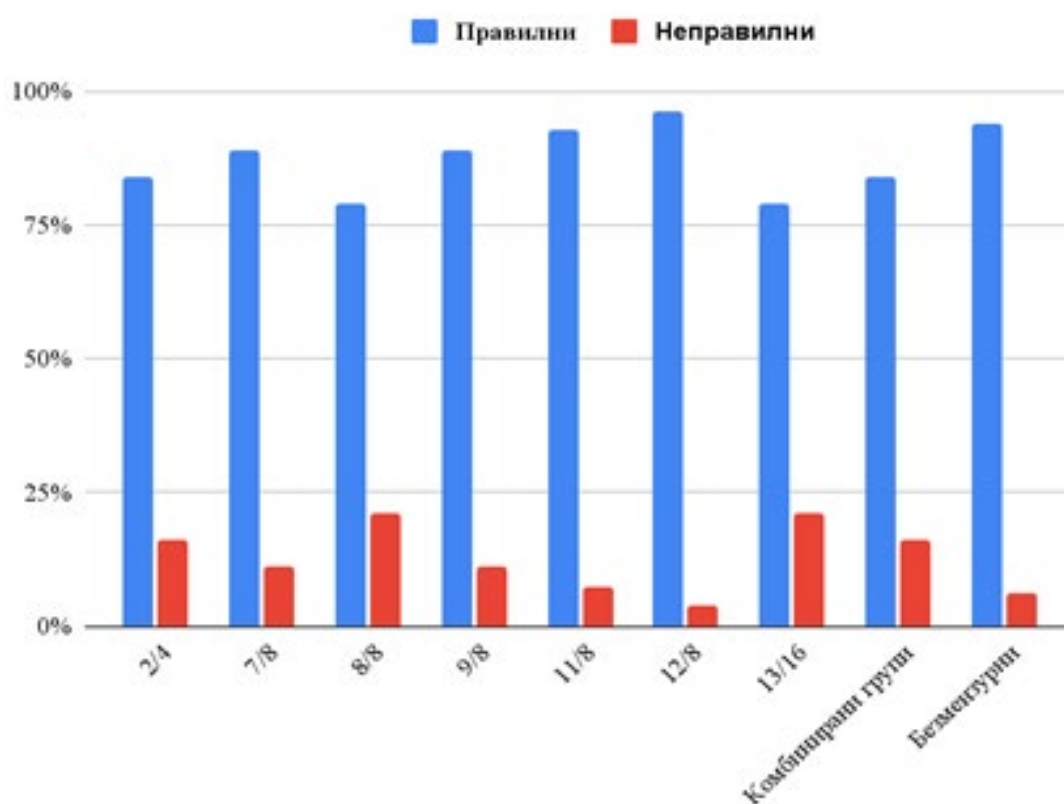


Заклучение

Крайните резултати на студентите във всяка от деветте критериални групи (2/4, 7/8, 9/8, 11/8, 12/8, 13//16, комбинирани метрични групи и безмензурни мелодии) показват, че правилните отговори са между 79% и 96,3% (Фиг. 10).

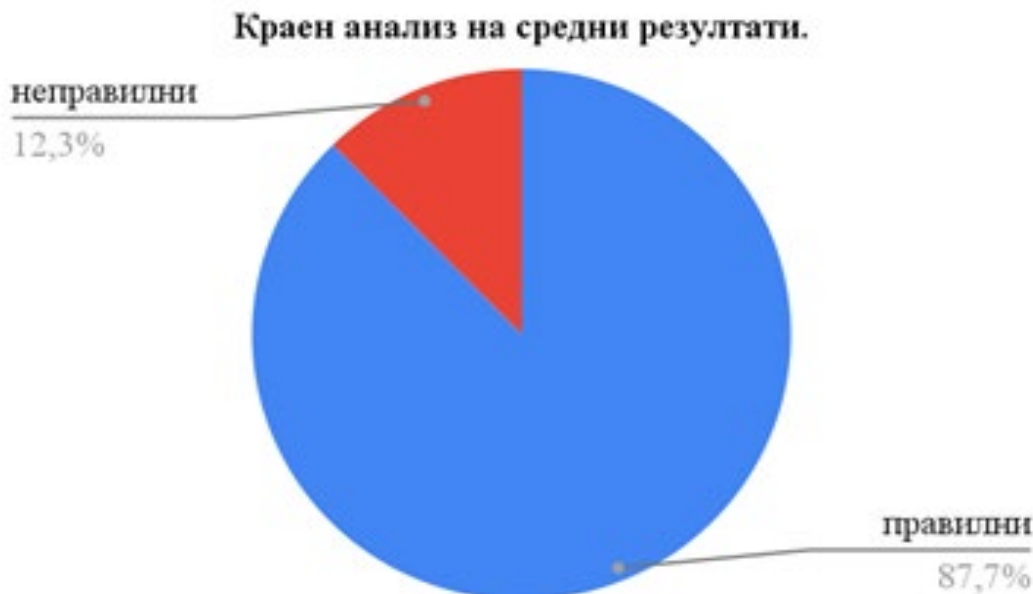
Тези показатели дават основание за извода, че при определяне метрума на българска народна музика и разпознаване на неравноделни размери от прозвучаване на музикални примери, постиженията на обучаемите са много високи.

Фиг. 10 Сравнение на деветте критериални групи



Средният брой на правилни отговори по всички въпроси е 71, а на неправилни - 10. Процентно този резултат показва 87,70 % точност и едва 12,30 % неточност на преценката им (Фиг 11).

Фиг. 11 Краен анализ на средни резултати.



Анализът на резултати от проведеното тестово проучване показва отлична подготовка в изследваната област на почти 88% от завършващите специалности “Музика”, “Музикални медийни технологии и тонрежисура” и магистърски програми “Музикална педагогика”, “Музикална педагогика - ръководство на фолклорна формация” и “Музикална педагогика” и “Музикална педагогика - ръководство на музикална формация”.

Литература:

Dzhudzhev 1970: Dzhudzhev Stoyan. Българска народна музика, Т.1. С., 1970, 73-85 [Balgarska narodna muzika, T.1. Sofiya, 1970, 73-85].

Georgiev, Petrova, Andasorova, Kovacheva 2016: Georgiev Adrian, Petrova Angelina, Andasorova Maya, Kovacheva Raya. Книга за учителя по музика за 1. клас. С., 2016, 7 [Kniga za uchitelya po muzika za 1. klas. Sofia, 2016, 7].

Hristov 1928: Hristov Dobri. Технически строеж на българската народна музика (метрика, ритмика, тонални и хармонични особености). С., 1928. [Tehnicheski stroezh na balgarskata narodna muzika (metrika, ritmika, tonalni i harmonichni osobenosti). Sofiya, 1928].

<https://workspace.google.com/>, last modified May 4, 2025.

За автора:

Рая Ковачева завършва АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ гр. Пловдив със специалности „Ръководство на народни състави“, „Преподавател и изпълнител по народен инструмент и народно пеене“. Защи́тава докторска степен в ЮЗУ „Неофит Рилски“ и от 2021 г. е гл. ас. по Музикален фолклор и музикална педагогика в Катедра „Музика и мултимедийни технологии на СУ „Св. Климент Охридски“. Преподавателският и творческият ѝ път преминават през редица музикални и общообразователни институции. Съавтор е на учебници и учебни помагала по музика за начален етап към издателство „Рива“. Публикациите и интересите ѝ са насочени към българския музикален фолклор, музикалното образование и възможностите за осъвременяването му. E-mail: rajask@uni-sofia.bg

About the Autor:

Raya Kovacheva graduated from the „Prof. Asen Diamandiev“ Academy of Music and Dramatic Arts in Plovdiv with degrees in „Leadership of Folk Ensembles“, „Teacher and Performer of Folk Instrument and Folk Singing“. He is defending his doctoral degree at the Southwestern University „Neofit Rilski“ and since 2021 has been Senior Assistant Professor in Musical Folklore and Music Pedagogy at the Department of Music and Multimedia Technologies of Sofia University „St. Kliment Ohridski“. Her teaching and creative path has passed through a number of musical and general educational institutions. She is a co-author of textbooks and teaching aids on music for the elementary stage at the Riva Publishing House. Her publications and interests are focused on Bulgarian musical folklore, musical education and the possibilities for its modernization. E-mail: rajask@uni-sofia.bg

ЗА НЯКОИ ПО-МАЛКО ПОЗНАТИ МНОГОЧАСТНИ ВОКАЛНИ ТВОРБИ НА

ПЕТЪР СТУПЕЛ

Гл. ас. д-р Диана Данова-Дамянова

ON SOME LESSER-KNOWN MULTI-PART VOCAL WORKS BY PETAR STUPEL

Assist. Prof. Diana Danova-Damyanova, Ph

Резюме:

Отношението на композитора Петър Ступел (1923 – 1997) към словото е специално – не само поради жанровата специфика на преобладаващата част от обемното му творчество, а като осъзната необходимост от връзка с литературата. Особено важно е да се подчертае водещата роля на текстовете при създаването на неговата вокална музика.

Освен добре познатата и многократно изпълнявана оратория „Държава Пионерия“, Петър Ступел е автор на още няколко многочастни вокални творби за деца, наименувани от автора си като оратории и кантати. Някои от тях са отпечатани и / или издадени на грамофонни плочи, а други, макар и специално поръчани от детски хорови формации, са останали само като следи във времето от тяхното първо изпълнение или други изпълнения в годините около тяхното създаване. Към момента се откриват две такива произведения: „Сърце като слънце“ – оратория за два хора – детски и смесен и струнен камерен оркестър по текст на Георги Струмски, чийто ръкопис е запазен в архива на Хорова школа „Милка Стоева“ – Бургас, и тричастната кантата „Усмихнати звезди“ за камерен струнен оркестър и детски хор по текст на Кръстьо Станишев, запазена в копие от ръкописа в архива на Хорова школа „Проф. Георги Димитров“ – Ямбол. Екземпляри от тези две творби не се намират в личния архив на композитора.

Текстът е опит за осветляване на малко познатите или съвсем забравени днес детски оратории и кантати на любимия на поколения български деца композитор Петър Ступел.

Ключови думи:

Петър Ступел, вокална музика, оратория, кантата, детска музика, архиви

Abstract:

The attitude of the composer Petar Stupel (1923 – 1997) to the speech is special – not only because of the genre specificity of the predominant part of his voluminous work, but as a conscious need for a connection with literature. It is especially important to emphasize the leading role of texts in the creation of his vocal music.

In addition to the well-known and repeatedly performed oratorio “Darzhava Pioneriya” (“The State Pioneriya”), Petar Stupel is the author of several more multi-part vocal works for children, named by their author as oratorios and cantatas. Some of them have been printed and / or issued on gramophone records, and others, although specially commissioned by children’s choir formations, have remained only as traces in time from their first performance or other performances in the years surrounding their creation. At the moment, two such works have been discovered: “Sartse kato slantse” (“Heart Like a Sun”) – an oratorio for two choirs – children’s and mixed and string chamber orchestra based on a text by Georgi Strumski, whose manuscript is preserved in the archive of the “Milka Stoeva” Choir School – Burgas, and the three-part cantata “Usmihnati zvezdi” (“Smiling Stars”) for chamber string orchestra and children’s choir based on a text by Krastyo Stanishev, preserved in a copy of the manuscript in the archive of the “Prof. Georgi Dimitrov” Choir School – Yambol. Copies of these two works are not found in the composer’s personal archive.

The text is an attempt to shed light on the little-known or completely forgotten children’s oratorios and cantatas of the composer Petar Stupel, beloved by generations of Bulgarian children.

Keywords:

Petar Stupel, vocal music, oratorio, cantata, children’s music, archives

Петър Ступел (1923 – 1997) е личност, оставила трайна следа в българската музикална култура с разностранни и разпосочни дейности, далеч надхвърлящи композиторските му изяви – талантлив пианист, композитор в Детския отдел на Радио София и Ансамбъла за песни и танци на Българската народна армия, музикален редактор в „Балкантон“ и Българската телевизия, автор на неизброими, но разпознаваеми и станали любими на различни поколения детски песни, на филмова, театрална, естрадна и танцова музика, на

оперети, мюзикъли и балети. Не на последно място, той е успешен директор на най-дълголетния столичен международен музикален фестивал „Софийски музикални седмици“¹ в периода 1980 – 1997, обхващащ както неговите „златни години“, така и трудния етап на преминаването на форума от пълно държавно финансиране към фондация с нестопанска цел и неясно бъдеще.

Петър Ступел и релацията „музика и слово“ в творческите му възгледи

Отношението на Петър Ступел към словото е специално – не само поради жанровата специфика на преобладаващата част от обемното му творчество, а като осъзната необходимост от връзка с литературата, и тук е мястото да се подчертае водещата роля на текстовете при създаването на неговата вокална музика. Самият той многократно заявява насочеността си към жанрове, неразривно свързани с литературни първоизточници като вътрешна потребност: „Аз пиша песни. Дори и тогава, когато казват за мен, че съм „автор на филмова и театрална музика“. [...] Още от самото начало бях вече окончателно ориентиран към песенния жанр. При това – категорично убеден, че истинската песен трябва да бъде, от една страна, органично съчетание между текст и музика, а от друга, нейните компоненти да притежават самостоятелни и равностойни високи художествени стойности“ (Stupel, 1974: 22). Като първа своя сполука в песенния жанр той посочва „Две очи“ по текст на Пейо Яворов. Предпочитанията му са към куплетната форма, а целта му е да създава песни, които да бъдат „запеваеми“. Това свое творческо верую композиторът споделя многократно в различни публицистични текстове, в интервюта и анкети: „Специално в областта, в която съм работил най-много – песента – текстът води. Когато се напише текстът – и мелодията е готова. Не може да бъде друго“ (Aleksieva, 1983: 60). Дълбоката му връзка с литературата датира още от най-ранните му ученически години в Руския лицей на Варвара Павловна Кузмина, където научава, че „литературата е нещо голямо“. Много важни са първите му учители: „В малките класове ми преподаваше Калина Малина. По-нататък – известната Сия Балабанова. Това са имена, фигури. Как няма да обикнеш литературата? А изучавахме и много поезия – българска, руска, френска... Учихме наизуст – някои го считат сега за старомоден метод. Може би така се е създало и у мен това отношение към поезията, любовта към нея. Никога не съм се отделял от поезията – не съм

¹ Първото издание на Международния фестивал „Софийски музикални седмици“ е през 1970 година. Провежда се ежегодно без прекъсване и до днес – през 2025 година за 56-ти път.

писал музика, която да не е свързана със словото. [...] Моето мнение противоречи на общоприетите схващания. За мен всяко стихотворение може да стане на песен. [...] Въпросът е да усетиш нещата, дори и без конкретното значение на отделните думи. Доказах го с моята „Поема за Япония“. Не знаех смисъла на всяка дума, но когато се хване общата интонация, настроението, то определя всичко“ (Aleksieva, 1983: 60).

Много отговорно е отношението на Петър Ступел към детската и пионерска песен, които трябва преди всичко да са създадени върху стойностни, естетически издържани текстове: „Единственото мерило за успех в този музикален жанр е именно това – пеят ли се песните, писани за нашите деца, или не се пеят. [...] Няма по-добър другар за детето в неговото ежедневие от мелодичната, жива, приятна песничка. Има един особено важен момент, когато говорим за детската песен. Това е текстът на песента. Детето възприема в еднакви пропорции мелодията и текста. Една сполучлива мелодия върху неинтересен текст, върху шаблонен текст в никой случай не може да разчита на успех“ (Stupel, 1960: 2). Според композитора текстът, замислен специално за песен, е различен от стихотворение. Той изразява и отстоява в творчеството си мнението, че в текстовете за детски песни особено внимание трябва да се обръща на формата – ритъм, симетрично последование на ударени и неударени срички, да няма пряка реч или ако има, то много майсторски да бъде вмъкната, а цезурите в отделните стихове да бъдат винаги на едно и също място. Хубаво е текстът на детската песен да има простичък и кратък припев, а мелодията да извира непосредствено от сърцето, „да се ражда просто и неусетно като хубавата дума, казана към детето. Почва ли измислянето, нагласяването, творбата е обречена на неуспех. Много повече от ухото на възрастния детското ухо умее да различава фалшивото от истинското, непосредственото от посредственото! И най-важното – да се проумее дълбоката и често повтаряна истина, че да се пише за деца не е по-лесно, отколкото за възрастни, а дори в много случаи и по-трудно!“ (Stupel, 1960: 2).

Многобройни страници от обширното му публицистично наследство разкриват и възгледите му за текстовете на забавните музикални жанрове: „Естрадната песен трябва да се превърне в изпята поезия“ (Stupel, 1966: 3).

Всъщност Петър Ступел е основоположник и на осъществяването в България на идеята за пеещите актьори (подобно на френския шансон), реализирана в незабравими театрални и телевизионни спектакли: „Когато розите танцуват“, „Въртележка“ (в различните ѝ варианти), в телевизионната поредица

„Климент пее и рисува“, в Стършеловите спектакли, за които Валери Петров споделя: „Покрай тези спектакли, а може би и паралелно, с Петя създадохме две или три песни вече, главно на любовна тема. Бяхме млади и двамата, а пък и двамата обичахме Париж и Парижката песен – шансон-ът. [...] Времето, когато дълбоко чувствахме и Едит Пиаф, и Монтан, и Жюлиет Греко. И той ги обичаше, и аз също така. Щеше ни се да създадем една ако не главна, то поне съпътстваща линия в естрадната музика на по-умна песен, така да се каже, в която текстът повече да се чува и да има своя тежест. Да бъде тънка поезия, която да върви заедно с тънката музика“ (Tihova, 2023).

Акцент върху тази така наречена „умна“ песен поставя и Розмари Стателова в специално написан по моя молба текст: „С Петър Ступел имахме сходни схващания за жанра песен в популярната музика. Аз, която след първото ми посещение през 1974 година на международния младежки фестивал в Източен Берлин „Червени песни“ направо подлудях по тъй наречената от мен не „червена“, а „умна песен“, подхващайки у нас самодейното певческо-поетично движение „Ален мак“, приветствах изказванията на Петър Ступел за високото, ако не и водещо значение на текста в младежката песенност. Ступел беше според мен по-скоро създател на шансони, отколкото на „песньовки“ в типичния за българската масова песенност сантиментализъм“ (Statelova, 2025:2).

Творческите сътрудничества с писателите, поетите и режисьорите – Валери Петров, Гриша Островски, Боян Дановски, Орлин Василев, Леда Милева, Лъчезар Станчев, Георги Струмски и много други са особено активни и продуктивни и заслужават специално самостоятелно проучване. Петър Ступел подчертава неведнъж: „Аз още от самото начало се ориентирах към голямата поезия – Веселин Ханчев, Валери Петров, Георги Джагаров, Стефан Цанев. След това се заговори много за текстовете и някак си тази линия стана генерална“ (Aleksieva, 1983: 60).

Някои многочастни вокални произведения на Петър Ступел за деца – публикувани и ръкописи. Архивни документални свидетелства

По-обширната въстъпителна част на настоящия текст поставя акцент върху изключително важното значение, което Петър Ступел отдава на словото като смисловоопределящ и формообразуващ фактор в неговото обемно, предимно вокално творчество, но поантата в случая са многочастните вокални произведения за деца, създадени от композитора през 70-те и 80-те години на XX

столетие.

Освен на добре познатата и многократно изпълнявана (някои части от нея – и до днес²) оратория „Държава Пионерия“, Петър Ступел е автор на още няколко детски многочастни вокални творби, наименувани от автора си като оратории и кантати. Някои от тях (подобно на „Държава Пионерия“) са отпечатани: „Една милионна песен“ и / или издадени на грамофонни плочи: „България – древна и млада родина“, а други, макар и специално поръчани от детски хорови формации, са останали само като следи във времето от тяхното първо изпълнение или други изпълнения в годините около тяхното създаване. Именно следите от такива изпълнения на представителни хоровоизпълнителски форуми ме насочиха да потърся запазени партитури или клавирни извлечения на забравените днес опуси. Към момента се откриват две такива произведения, останали само в ръкописи: „Сърце като слънце“ – оратория в шест части за два хора – детски и смесен и струнен камерен оркестър по текст на Георги Струмски, чийто ръкопис е запазен в архива на Хорова школа „Милка Стоева“ – Бургас, и тричастната кантата „Усмивнати звезди“ за камерен струнен оркестър и детски хор по текст на Кръстьо Станишев, съхранена в копие от ръкописа в архива на Хорова школа „Проф. Георги Димитров“ – Ямбол. Екземпляри от тези две творби не се намират в личния архив на Петър Ступел. По-специален, благоприятен за изследване случай е ораторията „Поема за Япония“, създадена по поръчка на японския детски хор „Малките певци на Мориока“ и изпълнена за първи път в Япония, чиято българска премиера осъществява година и половина по-късно Шуменският детски хор „Бодра песен“. Запазените материали в семейния архив на композитора позволяват пълна реконструкция на интересната история на създаването на четиричастното произведение по стихове на японския поет Кенджи Миязава – от официалната кореспонденция около предложението отправено чрез Съюза на българските композитори специално към Петър Ступел до премиерата и регистрацията ѝ на аудионосител.

Оратория „Държава Пионерия“

От няколкото многочастни вокални творби за деца на Петър Ступел, които

2 Според сведения от проведена кореспонденция в началото на 2025 година с ръководителките на детските хорове в Шумен и Бургас – Деница Узунова (диригент на хор „Бодра песен – Шумен“) и Светла Стоева (диригент на хор „Милка Стоева“ – Бургас), в репертоара им и до сега е първата част на „Държава Пионерия“ – „Тъй както славят неуморим“, а бургаските деца все още пеят и втората част от ораторията – „Мелодия“.

ще бъдат представени в следващите редове, хронологично първата е шест-частната оратория „Държава Пионерия“ за детски хор и симфоничен оркестър по текст на Георги Струмски. Създадена е през 1974 година по поръчка на Бургаския пионерски хор и е посветена на малките певци от морския град, с които композиторът има продължително и ползотворно творческо сътрудничество: „На Бургаския пионерски хор, на неговият неуморим ръководител Милка Стоева, с дълбоко уважение и най-хубави чувства. Април 1974, Петър Ступел³“. Именно това посвещение и някои запазени афиши от първото изпълнение позволяват ревизирането на битуващата датировка на творбата, посочвана в различни източници като 1975. Частите са: I. Пролог „Тъй както славеят неуморим“, II. Весела песен „Мелодия“, III. Балада „Безсмъртното звено“, IV. Ариета „Зад девет звезди“, V. Хорал „Прегръдката“ и VI. Химн „Комунизмът над света изгрява“.

Първоначалното наименование, както личи от титулната страница на ръкописа на клавириното извлечение⁴, е „Пионерска държава“ – вероятно защото литературният първоизточник е поемата за деца на Георги Струмски „Пътуване в пионерската държава“. Композиторът споделя, че създаването на тази детска оратория е спонтанен, почти неосъзнат процес, подтикнат от външна идея – ръководителката на Бургаския детски хор Милка Стоева изразява желание той да направи по-голяма форма за изпълнение от нейните възпитаници, но признава, че работата по „Държава Пионерия“ го затруднява точно поради необходимостта произведението да бъде достъпно за децата. Литературната първооснова, макар стойностна и интересна, не създава предпоставка за лесно детско възприятие и според Петър Ступел подобна „свободна поезия“ би затруднила малките изпълнители. Така заедно с поета Георги Струмски решават да използват други негови детски стихотворения, а поемата, дала заглавието, остава само като свързващ текст (Aleksieva, 1983: 60).

Творбата добива голяма популярност. След премиерата ѝ в Бургас и Карнобат на авторски концерти на Петър Ступел на 23 и 24 април 1974 с участието на Държавен симфоничен оркестър – Бургас, дирижиран от Иван Вулпе, още същата година е изпълнена и в София в зала „Универсиада“ по случай 30-годишнината от създаването на Димитровска пионерска организация „Септемврийче“ заедно с други представителни детско-юношески хорови формации,

3 Посвещение на титулната страница на ръкописа на клавириното извлечение, запазено в архива на Хорова школа „Милка Стоева“ – Бургас.

4 Екземпляр за Бургаския пионерски хор, съхранен в архива на Хорова школа „Милка Стоева“ – Бургас.

съпровождани от Детско-юношеска филхармония „Пионер“ (Slavcheva, 2018: 26).

Авторското клавирно извлечение на „Държава Пионерия“ е отпечатвано неколkokратно (през 1976, 1982⁵). Във фонда на Българското национално радио има три аудио записа, осъществени от различни хорове и оркестри (включително и във вариант, включващ народен оркестър). Съществува и регистрация на грамофонна плоча, издадена от „Балкантион“⁶, реализирана през 1975 година, като се откриват данни, че нейният тираж е 5400 екземпляра – многократно надхвърлящ най-високият тираж за българска творба за същата година (Statelova, 1976: 42). За „Държава Пионерия“ Петър Ступел е отличен със Специална награда, връчена му по време на Седмичата на детската книга и изкуствата за деца и юноши през 1975 година⁷.

Оратория „България – древна и млада Родина“

„България – древна и млада Родина“ – оратория за детски хор, солисти, четец и симфоничен оркестър в девет части, също по текст на Георги Струмски, е написана специално за Представителния детски хор в Шумен „Бодра песен“ с диригент Венета Вичева. Премиерата е осъществена на Тържественото откриване на Пионерските хорови празници в Шумен на 21 май 1976 – авторски концерт на Петър Ступел, под заглавие „Древна и млада родина“, в изпълнение на Представителен пионерски хор „Бодра песен“ и Държавен симфоничен оркестър – Шумен, дирижирани от Венета Вичева. Частите са съответно „Запев“, „Класната стая“, „Роден край“, „Балада“, „Априлските камбани“, „Първите“, „Урок“, „Космонавт 1001“ и „Всичко мое – финал“, като между тях има вмъкнати и две рецитации. В личния архив на Петър Ступел е запазен подвър-

5 „Държава „Пионерия“ – оратория за детски хор и симфоничен оркестър. Музика: Петър Ступел. Текст: Георги Струмски. *София: Музика, 1976 (клавирно извлечение от автора); София: Музика, 1982 (клавирно извлечение от автора).*

6 „Държава Пионерия – оратория за детски хор, солисти, четци и симфоничен оркестър. Музика: Петър Ступел. Текст: Георги Струмски. Представителен детски хор – Бургас, Симфоничен оркестър при Държавната филхармония – Бургас. Солисти: Н. Грозева, В. Чавдарова, Вл. Василев, Св. Авдала. Диригент: Иван Вулпе. Хормайстор: Милка Стоева. „Балкантион“, ВЕА 1725.

7 Информация от Програма на Тържествено събрание, посветено на 24 май – деня на българската просвета и култура, на славянската писменост и българския печат, последвано от Авторски концерт на Петър Ступел, 21 май 1976 година, Шумен, с. 4. Програмата е притежание на Архив на хор „Бодра песен“ при ЦПЛР-ОДК „Анастас Стоянов“ – Шумен

зан екземпляр от клавира (ръкопис, черен туш и син химикал), също озаглавен „Древна и млада Родина“.

Следващата година ораторията е изпълнена и в София – в зала „България“ на прегледа „Нова българска музика“ на 1 февруари 1977 от Симфоничния оркестър на Българското радио и Детски хор при ОДК – Шумен, дирижирани от Васил Казанджиев, вече със заглавие „България – древна и млада родина“⁸. Със същото заглавие е издадена и на дългосвиреща грамофонна плоча от „Балкантон“⁹, в чиято анотация от Клер Леви е посочено, че произведението е посветено на 1300-годишнината от създаването на българската държава. Сравнително по-голямата форма, разгърната в девет части, е продиктувана от общественото и художественото значение на темата, както и от особеностите на поетичния словесен текст.

Оратория „Сърце като слънце“

Първата част от „Държава Пионерия“ – „Тъй както славеят неуморим“, се превръща в тематична музикална основа на друга многочастна вокална творба на Петър Ступел – „Сърце като слънце“ – оратория за два хора – детски и смесен, и струнен камерен оркестър. Изпълнена е за първи път през 1977 година със заглавие „Слънце в сърцата ни“ и също като „Държава Пионерия“ е създадена за Бургаския пионерски хор с диригент Милка Стоева. Текстът отново е на Георги Струмски, а шестте части са с наименования, насочващи към съдържанието, посветено на родината и пионерската държава: „Много песни Родината има“, „Пионерия – спомен и мечта“, „Аня и Ваня“, „Жумичка“, „Сърце като слънце“ и „Моя Пионерия – мечта и спомен“. В архива на Хорова школа „Милка Стоева“ – Бургас се пази ръкописът (шест отделни грижливо подвързани и надписани части, клавири), който не е издаден. Премиерното представяне на ораторията „Сърце като слънце“ е акцент в отбелязването на 30-годишнината на Бургаския пионерски хор, дирижиран от Милка Стоева. Бургаските

8 Официален сайт на Софийска филхармония: <https://sofiaphilharmonic.com/sabitia/%d1%81%d0%b8%d0%bc%d1%84%d0%be%d0%bd%d0%b8%d1%87%d0%b5%d0%bd-%d0%be%d1%80%d0%ba%d0%b5%d1%81%d1%82%d1%8a%d1%80-%d0%bd%d0%b0-%d0%b1%d0%bd%d1%80-%d0%b1%d1%80%d0%b5%d0%b3%d0%bb%d0%b5%d0%b4/> Accessed June 20, 2025

9 „България – древна и млада Родина“ – оратория за детски хор, солисти и симфоничен оркестър в девет части. Музика: Петър Ступел. Текст: Георги Струмски. Хор „Бодра песен“ – Шумен с диригент Венета Вичева, Симфоничен оркестър на Българското радио с диригент Васил Стефанов. Солисти: Пламена Данаилова, Раденка Атанасова и Румен Станчев. Рецитатори: Татяна Иванова и Кремена Турлакова. „Балкантон“, ВХА 10132.

малки певци изпълняват две части от нея („Пионери, спомен и мечта“ и „Много песни Родината има“) и на Националните пионерски хорови празници в Шумен на 6 април 1977¹⁰.

Кантата „Усмихнати звезди“

Кантатата за детски хор и струнен камерен оркестър в три части по текст на Кръстьо Станишев „Усмихнати звезди“ също е изпълнена за първи път през 1977. В момента съществува вероятно като единствен екземпляр – копие на неиздаден ръкопис на хоровата и оркестровата партитури (поотделно), запазено в архива на Хорова школа „Проф. Георги Димитров“ – Ямбол. Частите следват една след друга (не започват на нова страница) и са със заглавия „Усмихнати звезди“, „Призив“ и „Нагоре“. Хоровата партитура е 15 страници, а оркестровата – 58, които не са подвързани и представляват фотокопия от оригинала. Титулната страница е подписана от Петър Ступел, а на финалната страница, подобно на почти всички негови материали няма дата. Клавирно извлечение не е открито. Според информация от запазена програма от Национални пионерски хорови празници, проведени през 1977 година в Шумен¹¹, премиерното изпълнение на творбата е на шуменските празници на 5 април 1977 година от Пионерски хор при Окръжен пионерски дом – Ямбол с диригент Стефка Пастърмаджиева, съпровождан от Камерен струнен оркестър при читалище „Съгласие“ – Ямбол, дирижиран от Николай Султанов.

В личния архив на Петър Ступел няма такава творба или фрагменти (чернови) от нея. Не са открити и данни за други изпълнения, дори наследниците на композитора не знаеха за съществуването ѝ.

„Поема за Япония“

Четиричастната „Поема за Япония“ по стихове на японския поет Кенджи Миязава е създадена през 1982 по специална поръчка на японския детски хор

10 Информация от „Национални пионерски хорови празници Шумен, 2 – 6 април 1977“. Програма, с. 13. Архив на хор „Бодра песен“ при ЦПЛР-ОДК „Анастас Стоянов“ Шумен.

11 „Национални пионерски хорови празници Шумен, 2 – 6 април 1977“. Програма, с. 10 – 11. Архив на хор „Бодра песен“ при ЦПЛР-ОДК „Анастас Стоянов“ Шумен.

„Малките певци на Мориока“ с диригент Маями Ашино, с които Петър Ступел има приятелски и продуктивни творчески контакти. Именно този хор осъществява първото задгранично изпълнение на „Държава Пионерия“ (Mitova, 1984: 2), а след това възлага на българския композитор написването на произведение по случай техен двоен празник – 20 години от основаването на хора и 15 години от поемането на неговото ръководство на диригентката от нейния баща Фумио Ашино. Наименованието на творбата се открива в различни варианти – „Песен за Япония“, Сюита „Поема за Япония“. Четирите части са без заглавия, подвързани са в отделни свитъци. Ръкописите на японски език и екземпляр с български текст от Стефан Цанев се съхраняват в архива на семейство Ступел. Това е единствената датирана от своя автор творба – от ремарка на финалната страница става ясно, че е завършена на 19 март 1982 година. Записът от премиерното изпълнение в Мориока на 9 октомври 1982 е издаден на грамофонна плоча (двоен албум) от фирмата „Tokyo Recording“¹². Българската премиера е осъществена на 10 февруари 1984 в зала „България“ в рамките на „Нова българска музика“ от Представителен хор „Бодра песен“ при Окръжен пионерски дом – Шумен с диригент Венета Вичева. През 1983 година „Поема за Япония“ е удостоена с Първа награда на Съюза на българските композитори в раздел „Многократно вокално произведение“¹³.

Оратория „Една милионна песен“

„Една милионна песен“ – оратория в седем части за детски тригласен хор и симфоничен оркестър по текст на Георги Струмски, е посветена на 40-годишнината на Деветосептемврийската революция в България и на 40-годишнината от създаването на Димитровската пионерска организация „Септемврийче“ (1984). Частите са със заглавия „Посвещение“, „Пролетна въртележка“, „Училище номер едно“, „Мач“, „Софийски камбани“, „Ваканция“ и „Пионер съм“. Извлечението за пиано е отпечатано от издателство „Музика“ през 1984¹⁴, издадена е и на грамофонна плоча от „Балкантон“ в изпълнение на Представителен хор „Дунавски вълни“ с диригент Пламен Георгиев и оркестър „Симфониета“

12 „Хор на момчетата и момичетата на Мориока. Специален концерт“. „Tokyo Recording Co. LTD“. TRC – 2050; TRC – 2051.

13 Вж. редакционен материал „Награди на СБК за 1983 г.“ в списание „Българска музика“, 1984, № 5, с. 20.

14 „Една милионна песен“ – оратория в седем части за детски тригласен хор и симфоничен оркестър (извлечение за пиано). София: „Музика“, 1984. 72 с.

на Българската телевизия и радио с диригент Васил Казанджиев¹⁵. В архива на семейство Ступел е запазен подвързан екземпляр – ксероксно копие от ръкописа на партитурата, недатиран. За тази своя творба Петър Ступел е удостоен с наградата на Димитровския комсомол за литература и изкуство 1984 година.

Настоящият текст няма за цел подробен анализ на разгледаните много-частни вокални творби, а представлява опит за осветляване на малко познатите или съвсем забравени днес детски оратории и кантати на любимия на поколения български деца композитор Петър Ступел. Идеята е да се възкреси споменът за съществуването на тези опуси, следи от които се откриват в семейния архив Ступел, както и в архивите на някои извънстолични детски хорове, от които са поръчани и изпълнявани. Оскъдните музикалнокритически отзиви в печата също предоставят важна информация за някои от премиерите, наградите и други съществени детайли около създаването и концертния живот на тези многочастни детски вокални произведения.

Тук е мястото да изразя своята благодарност за предоставения достъп до част от архива на семейство Ступел на неговите наследници: Юри Ступел – композитор и Таня Милтенова-Ступел – балерина и балетен педагог, както и за споделените ми дигитални копия на архивни материали (нотни ръкописи, афиши и програми от концерти) на Деница Узунова – диригент на детски хор „Бодра песен“ – Шумен, Светла Стоева – диригент на детски хор „Милка Стоева“ – Бургас и Весела Пастърмаджиева – диригент на Хорова школа „Проф. Георги Димитров“ – Ямбол. Песни и фрагменти от многочастни вокални произведения на Петър Ступел се пеят и днес в ръководените от тях детски хорови формации, както и от други български хорове и вокални групи (Детския хор на Българското национално радио, ВГ „Радиодеца“) и продължават да радват публиката със своята виталност и неповторима мелодическа инвенция.

15 „Една милионна песен“ – детска оратория. Музика – Петър Ступел, текст: Георги Струмски. Изпълнява Представителен хор „Дунавски вълни“ с диригент Пламен Георгиев и оркестър „Симфониета“ на Българската телевизия и радио с диригент Васил Казанджиев. „Балкантон“, ВЕА 11595 1986, дата на запис: 1985.

Библиография:

Aleksieva: 1983 Aleksieva, Yuliana. Анкета. Петър Ступел. – Българска музика, 1983, № 4, 56 – 70 [Anketa. Petar Stupel. – Balgarska muzika, 1983, № 4, 56 – 70].

Mitova: 1984 Mitova, Eliana. Носители на първи награди на СБК за 1983. – Музикален живот, № 13, 15 юни 1984, 2 [Nositeli na parvi nagradi na SBK za 1983. – Muzikalen zhivot, № 13, 15 yuni 1984, 2].

Slavcheva: 2018 Slavcheva, Maya (sast.). Школа по дух. Бургас: Информа принт, 2018. [Shkola po duh. Burgas: Informa print, 2018].

Statelova: 1976 Statelova, Rozmari. Грамофонната плоча – стимул за музикалните интереси. – Българска музика, 1976, № 4, 41 – 43 [Gramofonnata plocha – stimul za muzikalnite interesi. – Balgarska muzika, 1976, № 4, 41 – 43].

Statelova: 2025 Statelova, Rozmari. Спомен за Петър Ступел, 21 май 2025, с. 2, ръкопис [Spomen za Petar Stupel, 21 may 2025, s. 2, rakopis].

Stupel: 1960 Stupel, Petar. Детската и пионерската песен. – Народна младеж, № 110, 9 май 1960, 2 [Detskata i pionerskata pesen. – Narodna mladezh, № 110, 9 may 1960, 2].

Stupel: 1966 Stupel, Petar. Голямата поезия в малката песен. – Литературен фронт, № 28, 7 юли 1966, 3 [Golyamata poeziya v malkata pesen. – Literaturen front, № 28, 7 yuli 1966, s. 3].

Stupel: 1974 Stupel, Petar. Моята любов – песента. – Разговор за музиката. Съст. Аглика Белчева. София: Народна просвета, 1974, 17 – 24 [Moyata lyubov – pesenta. – Razgovor za muzikata. Sast. Aglika Belcheva. Sofia: Narodna prosveta, 1974, 17-24.)

Tihova: 2023 Tihova, Silviya. Композиторът Петър Ступел – 100 години от рождението. Радиопредаване. Студио „Музика“, БНР, програма „Христото Ботев“, 13.06.2023 [Kompozitorat Petar Stupel – 100 godini ot rozhdenieto. Radiopredavane. Studio „Muzika“, BNR, programa „Hristo Botev“, 13.06.2023].

За автора:

Д-р Диана Данова-Дамянова е главен асистент в Сектор „Музика“ на Института за изследване на изкуствата при Българската академия на науките. В сферата на изследователските ѝ интереси са съвременни музикални фестивали, съхранение на културно наследство, проучване на непознати страници от българската музикална история.

Автор е на книгите „Musica Nova в българската музикална култура“ (2009) и „Софийски музикални седмици“. Студии върху историята и настоящето на фестивала“ (2024). Публикува студии и статии в научни периодични издания („Българско музикознание“, „Музикални хоризонти“), в поредиците „Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации“ и „Нови идеи в музикознанието“, в сборници с доклади от научни конференции („60 години изкуствознание в БАН“, „Изкуствоведски четения“, „Академични пролетни четения“), както и музикално-публицистични материали в „Музика Viva“, „Платформа за изкуства“ и други.

e-mail: diana_d91@abv.bg; София, ул. „Кракра“, № 21

About the Author:

Dr. Diana Danova-Damyanova is an assistant professor, PhD,

at Department “Music” of the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include contemporary music festivals, preservation of cultural heritage, and research into unknown pages of Bulgarian music history.

She is the author of the books “Musica Nova in Bulgarian Music Culture” (2009) and “Sofia Music Weeks”. Studies on the History and Present of the Festival” (2024). She publishes studies and articles in scientific periodicals (“Bulgarian Musicology”, “Musical Horizons”), in the series “Bulgarian Historical Musicology: Approaches and Specifics” and “New Ideas in Musicology”, in collections of reports from scientific conferences (“60 Years of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences”, “Art Readings”, “Academic Spring Readings”), as well as music-journalistic materials in “Musica Viva”, “Art Platform” and others.

e-mail: diana_d91@abv.bg; Sofia, Krakra Str. 21

JEWELS AND JEWEL CASES: THE DEPICTION OF J. R. R. TOLKIEN'S THE SILMARILLION (1977) IN BLIND GUARDIAN'S NIGHTFALL IN MIDDLE-EARTH (1998)

B.A. Magdalena Szukalska

Adam Mickiewicz University, Poznań

Abstract:

Written throughout J. R. R. Tolkien's literary career and later edited and published by Christopher Tolkien, The Silmarillion (1977) portrays the origins of Tolkien's fictional universe including the creation of Elves, the war over the Silmarils, and the rise of Morgoth, which leads to Sauron's emergence. It has been a source of inspiration for various artists, one of which is the German power metal band Blind Guardian. Their 1989 conceptual album Nightfall in Middle-Earth (1998) retells Tolkien's story over a series of songs forming a narrative that uses sonic elements and spoken word to highlight the main elements of the book. This article aims to showcase the methods implemented by Blind Guardian in order to adapt the story for music.

Keywords:

music, literature, heavy metal, Tolkien, Blind Guardian, intertextuality

The emergence of heavy metal music and subculture is said to have begun in the United Kingdom in late 1960s and early 1970s (Belgrad, 2016: 1). Taking inspiration from popular culture, it was a form of a reaction against industrialization undertaken by young people predominantly from the working class who saw their future as one dictated by working jobs simply to survive (6). As explained by Anderton and Burns (2025: 4): "[...] metal music has drawn on national myths, folk epics, and poetry [...]". The origins of the relationship between Metal and Tolkien is summarised by Leonard (2015: 2):

Metal has always been influenced by fantasy, be it sword and sorcery, science fiction, or horror. Metal began evolving from other genres—drawing on folk and rock among them—right around the time *The Lord of the Rings* was becoming a cultural touchstone and animators were exploring options for adapting the books as a film. The new genre, with its desire to depict eldritch evil and fantastic places and peoples, found a soulmate in Tolkien's work and world.

This influence of fantasy setting fits the image of industrialization as a reflection of evil. It resembles the power structures visible in Tolkien's *Lord of the Rings* where Sauron and orcs use mechanized weaponry as a threat towards rural cultures, such as the Shire, in order to enslave them. Due to the fact that Tolkien's stories could be interpreted in a multitude of ways, the metaphorical aspect of Tolkien's writing was a subject of interest and was by some utilized to encapsulate the tense social and political atmosphere surrounding the Cold War (Leonard, 2015: 2).

Over time, the popularity of J. R. R. Tolkien began to expand past the English language and his works were highly acclaimed by fans and critics in other European countries, leading to a creation of a multitude of metal bands who based their names on Tolkien's works such as Gorgoroth, Isengard or Amon Amarth (Leonard, 2015: 2). Kuusela (2015: 98) considers the power metal band Blind Guardian to be the German Tolkien-inspired band that achieved the most success. Their album *Nightfall in Middle-Earth* released in 1998 is a conceptual retelling of *The Silmarillion* that furthers the narrative and offers a new perspective on the story.

The musical identity of Middle-earth

The musical identity of Middle-earth has always been a subject that fascinated the fans of the novels as they imagined it as grandiose to reflect their setting (Leonard, 2015: 1). The importance of music in Tolkien's creation of the Middle-earth was underlined by Sturgis (2010: 127) as

Tolkien himself, though not a musician, certainly appreciated the importance of music in building a three-dimensional fictional world. His Middle-earth works

are full of descriptions of music and verses reflecting various languages, styles, and cultures.

As shown by Sturgis, in Tolkien's works music functions as an element of world-building that reflects the realities of different lives the characters lead. Its role is further highlighted by the fact that Tolkien himself sang certain songs, showing their importance in the story (127). Garth (2003: 255) points out that music is how the world in Tolkien's works was created as "Iluvatar reveals that their music has shaped the world and its history" and that suffering arises from Melkor's "'clash' with Iluvatar's themes":

In the beginning Eru, the One, who in the Elvish tongue is named Ilúvatar, made the Ainur of his thought; and they made a great Music before him. In this Music the World was begun; for Ilúvatar made visible the song of the Ainur, and they beheld it as a light in the darkness. (Tolkien, 1977: 25)

This portrayal seems to take inspiration from mythologies and various stories of genesis. Eden (2010: 86-87) argues that although Tolkien claimed not to use contemporary works, certain inspirations can be found in his writing such as the incorporation of themes characteristic to Arthurian legends and the interest in medieval stories in Victorian novels that implement the relationship between storytelling and music. Chandler (1970: 7) discusses the medieval aesthetic in the terms of its features:

The association of such ideas as nature, harmony, creativity, and joy with medievalism points up the other major aspect of the medieval revival, its attempt to create a coherent world view. As we have seen, medievalism was a response to historic change and to the problems raised by the various revolutions and transformations of the eighteenth and nineteenth centuries.

A similar issue of change was visible in the industrialization of the postwar United Kingdom that led to the rise of the heavy metal genre and its interest in

medieval themes and storytelling. This interest caused Tolkien's works to be adapted by a variety of bands. As highlighted by Belgrad: "Tolkien's story and his distinctive rhetorical style proved a source of inspiration and imagery for early Heavy Metal bands" (2016: 8). Characterized by the usage of loud sounds and rebellious overtones, the early Heavy Metal was a source of escapism for young people who longed to escape the 'dystopian' reality of their lives (Belgrad, 2016: 10). As Tolkien's writing provided both vivid descriptions and a universally relatable story, it gained widespread recognition, leading it to inspire and shape the youth culture of the late 20th century.

The intertextuality of Blind Guardian's Nightfall in Middle-Earth

As stated by Sturgis (2010: 134) Nightfall in Middle-Earth "retells the tragic story of the theft of the Silmarils, the Oath of Fëanor, and the Kinslaying, to the dawn of the Second Age". Ringsmut (2025: 112) explains that Nightfall in Middle-Earth "is focused on subjective experiences and emotions which make the songs and especially the lyrics more accessible to fans without an intricate knowledge of The Silmarillion. According to Ringsmut (115): "Blind Guardian's musical adaptation of J.R.R. Tolkien's literary universe is characterized by a highly coded and ambiguous narration from an in-universe subjective perspective, with concrete names and places being omitted in favor of sporadically placed specific details". This approach allows the story to become a new experience for the listeners who already know The Silmarillion without abandoning the concept itself.

Comparing the album to Tolkien's original, Ringsmut (108) points out a similarity between the creation of Nightfall in Middle-Earth and The Silmarillion as Tolkien kept changing the stories throughout his life and Blind Guardian has released a variety of special editions of the album. While discussing the relationship between the album and The Silmarillion, Ringsmut considers the album as its 'sounding

extension', meaning that the album is an intertextual addition to the narrative that builds upon the original story while remaining consistent. Because of that, it can be used to further the story.

The opening track, *War of Wrath*, is a spoken introduction to the story that depicts the conversation between Sauron and Morgoth. Despite its position, it takes place after the events of the rest of the album and at the end of *The Silmarillion*. The track sets the stage for *Nightfall in Middle-Earth* to be a retelling of what transpired. Ringsmut points out that "[Nightfall in Middle-Earth] begins with the sounds of clashing swords, battle cries, and thunderous roaring. Chains rustle and a drawbridge opens. The noise slowly recedes, and footsteps echo in a hallway" (110). This introduction fits within the medieval aesthetic and creates a sense of immediate danger that will be present all throughout the duration of the album.

Into the Storm introduces the catalyst of the events that occur in *The Silmarillion*—the *Silmarils*—the three jewels created by Fëanor using the Two Trees of Valinor as a source. The focus of the song is Morgoth's broken promise. In exchange for Ungolianta covering the world in darkness, Morgoth promises her a reward. He says: "Do as I bid; and if thou hunger still when all is done, then I will give thee whatsoever thy lust may demand. Yea, with both hands" (Tolkien, 1977: 74). Morgoth, however, wants to keep the *Silmarils* to himself. Due to the fact that the booklet omits question marks for all the songs, the lyrics can be read both as Morgoth wondering where he should hide the jewels and thinking how he himself can hide from Ungoliant not to give her the *Silmarils*: "Where can I run / How can I hide / The *Silmarils* / Gems of treelight / Their life belongs to me" (Blind Guardian, 1998: 1). In the book, Morgoth refuses to uphold the promise when Ungoliant is not satisfied with his offering after completing her task. She asks for the *Silmarils*, but he does not wish to give them away:

'Blackheart!' she said. 'I have done thy bidding. But I hunger still.' [...] 'With one hand thou givest,' she said; 'with the left only. Open thy right hand.'

In his right hand Morgoth held close the *Silmarils*, and though they were locked in a crystal casket, they had begun to burn him, and his hand was clenched in pain; but he would not open it. (Tolkien, 1977: 80)

Blind Guardian's song depicts the scene without the description, but it

remains true to the original: "Blackheart show me / What you hold in hand / I still hunger for more" (Blind Guardian, 1998: 1).

In *The Silmarillion*, Morgoth's refusal angers Ungoliant and in an attempt to defeat her, Morgoth releases a scream:

Then Morgoth sent forth a terrible cry, that echoed in the mountains. Therefore that region was called Lammoth; for the echoes of his voice dwelt there ever after, so that any who cried aloud in that land awoke them, and all the waste between the hills and the sea was filled with a clamour as of voices in anguish. (Tolkien, 1977: 80-81)

Blind Guardian portrays this scene in a separate track that follows *Into the Storm* called *Lammoth*. It features only Morgoth's muffled scream and the sounds of the wind. The sound effects are used to create the horror and the permanence of the scream carried by the wind. This combination of a spoken track and a song creating an arc will be visible throughout the rest of the album.

Following this track is *Nightfall*, the song that depicts the darkness that overtook the land. The event is shown from the perspective of Fëanor and his sons who swear revenge: "Nightfall / Quietly it crept in and changed us all / Nightfall / Immortal land lies down in agony" (Blind Guardian, 1998: 1).

As stated by Sturgis (2010: 134): "The music conveys rage and despair, which fits lyrics such as 'The doom of the Noldor drew near / The words of a banished king, «I swear revenge!»'" The end of the song features the sound of guitar and flute, allowing it to incorporate medieval elements without sacrificing the heavier sound of the rest of the song.

As a part of her study, Sturgis asked her students whether Blind Guardian's album reflects Tolkien's writing and she received their approval, showing that young people are interested in the dynamic depiction of the events in Tolkien's works and that the album can be used to showcase the themes of the stories as this song "also involves the students with the loss and desolation of the story—it is difficult to ignore the raw cry of 'Our hearts full of hate, full of pride, / How we screamed for revenge!'" (Sturgis, 2010: 134)

After this somber reflection of the consequences of Morgoth's actions, *The*

Minstrel offers an intermission in the form of one of Fëanor sons'—Maglor's—song. As explained by Ringsmut (2025: 114):

First, we hear the sweep of the ocean and rattling shells. As a sounding extension of Tolkien's world, the band used nature sounds and acoustic guitars playing wave-like descending and ascending lines to introduce the figure of the bard. A chime stroke leads into the verse accompanied by an acoustic guitar, flute, and plucked violin sounds.

The song stylized in a medieval aesthetic shares his uncertainty about the rest of the story. It ends abruptly when the The Curse of Fëanor begins and provides an immediate contrast by utilizing a heavier sound. The song continues the theme of revenge: "All hope is gone but I swear revenge". Fëanor's: "Well curse my name", "I'll keep on laughing" and "I will always remember their cries" (Blind Guardian, 1998: 1), are all in relation to the burning of the harbor:

Then Fëanor laughed as one fey, and he cried: 'None and none! What I have left behind I count now no loss; needless baggage on the road it has proved. Let those that cursed my name, curse me still, and whine their way back to the cages of the Valar! Let the ships burn!' Then Maedhros alone stood aside, but Fëanor caused fire to be set to the white ships of the Teleri. (Tolkien, 1977: 90)

The theme of the destruction of the ships and the murder the Teleri is continued in track eleven, Noldor (Dead Winter Reigns), which contains the lyric: "Tears unnumbered" (Blind Guardian, 1998: 2) that foreshadows the Battle of Unnumbered Tears that is yet to happen as well as explores the subject of guilt and the pursuit of revenge. The curse is referenced again in both this song and the spoken intermission Face the truth that includes the sounds of birds chirping in the background that follow the medieval convention and provide a break before the tension rises again.

Following The Curse of Fëanor, the album features two tracks that tell the story of Maedhros being captured by Morgoth and then set free. Captured contains a line spoken by Morgoth followed by laughter: "You are now my guest forever"

which does not appear in the book, as *The Silmarillion* only recollects the events of the capture in the form of description. In the background of the track the sound of wind and a muffled cry can be heard. Alongside *The Eldar* and *When Sorrow Sings*, Ringsmut (2015: 112) names the following song—*Blood Tears* as one amongst those that feature “experiences such as loss, love, and despair that are also conveyed via a subjective narrator perspective, making the story of *The Silmarillion* accessible on a more affective level”.

The next song and the lead single from the album, *Mirror Mirror*, explores the subject of doom by evoking the fairy tale imagery. In the beginning, the song informs the listener of the setting by referring to a common beginning of fairy tales ‘Far, far away’ and changes it to: “Far, far beyond the island” (Blind Guardian, 1998: 2). It furthers the fairy tale reference through the usage of ‘Mirror, mirror on the wall’ commonly associated with *Snow White* despite its incorrectness. A mirror on the wall is typically capable of answering a question, but in the case of this mirror rather than being asked a question, it is told that: “True hope lies beyond the coast” (Blind Guardian, 1998: 2). Implementing well-known fairy tale sayings and changing them to suit the story utilizes the medieval aesthetic evoked in *The Silmarillion* through words rather than through the music. Sonically, the song uses the contrast between the power metal sound and fairy tale references to subvert the expectations of the listener and inform them of the tragic events that occurred. As the lead single from the album, the song summarizes the story up to this point.

The remaining songs of the album show the war of Noldors against Morgoth. *Battle of Sudden Flame* and *Time Stands Still (At the Iron Hill)* concern the fall of Fingolfin. In *Battle of Sudden Flame* a choir accompanied by the sound of the flute contrasts with its title as in *The Silmarillion* the event is described as: “Thus began the fourth of the great battles, Dagor Bragollach, the Battle of Sudden Flame” (Tolkien, 1977: 151). *Time Stands Still (At the Iron Hill)* depicts the fight between Fingolfin and Morgoth. Tolkien details it as:

Thus he came alone to Angband's gates, and he sounded his horn, and smote once more upon the brazen doors, and challenged Morgoth to come forth to single combat. And Morgoth came. [...] But Fingolfin gleamed beneath it as a star; for his mail was overlaid with silver, and his blue shield was set with crystals; and he drew his sword Ringil, that glittered like ice. Then Morgoth hurled aloft Grond, the Hammer of the Underworld, and swung it down like a bolt of thunder. (Tolkien, 1977: 153)

The fight is closely retold in the song. Although, it adds the dialogue that is not present in the story, it follows the structure of Tolkien's description:

I stand alone
 No one's by my side
 I'll dare you, come out
 You coward
 Now it's me or you
 He gleams like a star
 And the sound of his horn's
 Like a raging storm
 Proudly the high lord
 Challenges doom
 Lord of slaves he cries
 Slowly in fear
 The dark lord appears
 [...]

The iron crowned is getting closer
 Swings his hammer down on him
 Like a thunderstorm he's crushing
 (Blind Guardian, 1998: 2)

The next four songs focus on the characters of Maeglin and Finrod, both of whom faced despair. The Dark Elf resembles a religious chant and introduces the misfortunes that this sequence explores. Ringsmut (2025: 113) mentions Thorn as an example of a German convention since "[t]he Germanic tropes of fate and doom

appear in the form of a fatalistic perspective on life where the course of events is predestined". The Eldar is a piano ballad referencing the suffering of the Eldar, which connects to the theme of doom represented in this section. The tragedies that befall Maeglin and Finrod lead to the final conflict of the story, the aforementioned Battle of Unnumbered Tears, with the exception of the next sequence.

When Sorrow Sang and Out on the Water are the continuation of Nom the Wise and focus on the story of Beren and Lúthien and their reconciliation. As introduced in The Silmarillion:

Among the tales of sorrow and of ruin that come down to us from the darkness of those days there are yet some in which amid weeping there is joy and under the shadow of death light that endures. And of these histories most fair still in the ears of the Elves is the tale of Beren and Lúthien. (Tolkien, 1977: 162)

Following their story, the last three tracks focus on the battle preparation and the Battle of Unnumbered Tears itself. The Steadfast consists of Morgoth's speech and A Dark Passage is a depiction of Morgoth's thoughts before the battle. It portrays the army marching to the sounds of war drums. Final Chapter (Thus Ends...) closes the standard edition and marks the return of Maedhros. He leads the battle, but in the end, the Noldors are defeated. According to Garth (2003: 266): "[...] the Battle of Unnumbered Tears is much more than a military disaster. An epochal stage in a war that Tolkien saw as everlasting, it ushers in the enslavement of individual art and craft by impersonal industry and cold avarice [...]". Belgrad (2016: 4) notes that:

Tolkien fought in the Battle of the Somme in 1916. He recast this experience into the legend of a hopeless war fought by High Elves (the Noldor) against the lord of Darkness (Melkor or Morgoth) for the control of Middle Earth. Tolkien named his fantasy version of the Battle of the Somme 'the Battle of Unnumbered Tears.'"

Although the album ends with the Noldor unable to reclaim their freedom, there is hope as the final lines of the song are: "A new star shall arise / And a new day shall come, again" (Blind Guardian, 1998: 2). Due to the fact that Blind Guardian rearranges the chronology of events, the depiction of the story does not end with

the beginning of the Third Era, rather it ends on a somber albeit hopeful note.

Conclusions

As noted by Ringsmut: “Storytelling plays a major role in the music of Blind Guardian” (2025: 114). *Nightfall in Middle-Earth* is divided between songs and spoken intermissions relatively equally as the standard edition features eleven songs and eleven intermissions, providing a balanced listening experience. Together, they create a consistent story that encapsulates the essence of *The Silmarillion*, while also offering a different experience due to certain additions and omissions. *Nightfall in Middle-Earth* is not only an interesting Tolkien-inspired project, but also a novelty compared to Blind Guardian’s previous releases. Ringsmut states that “[b]y expanding their sound palette and experimenting with synthesized sounds, they contribute to the fantastical, medievalist sound imagery not found on their other albums” (114). The innovative approach to Tolkien’s stories shows that there is great musical admiration for the universe he created. As showcased by Leonard (2015: 2), the works of Tolkien are still recognized on a worldwide scale as they have been adapted and used as an inspiration not only in the metal music sphere but in other genres of music as well. J. R. R. Tolkien and Blind Guardian have both shaped the landscapes of their respective areas of art, inspiring artists for decades to come and showing that the relationship between literature and music is one that continues to evolve and change.

References:

Anderton, Chris, and Lori Burns. “Introduction: Reflections on the Literary Imagination in Progressive Rock and Metal”. In *The Routledge Handbook of Progressive Rock, Metal, and the Literary Imagination*, edited by Chris Anderton and Lori Burns. Routledge, 2025.

Belgrad, Daniel. “The Gnostic heritage of Heavy Metal”. *Culture and Religion* 17, no. 3 (2016): 1-16.

Blind Guardian. Booklet. *Nightfall in Middle-Earth*. Virgin Records, 1998.

Chandler, Alice. *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. University of Nebraska Press, 1970.

Eden, Bradford Lee. "Strains of Elvish Song and Voices: Victorian Medievalism, Music, and Tolkien". In *Middle-earth Minstrel Essays on Music in Tolkien*, edited by Bradford Lee Eden. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

Garth, John. *Tolkien and The Great War: The Threshold of Middle-earth*. Houghton Mifflin Company, 2003.

Kuusela, Tommy. 2015. "„Dark Lord of Gorgoroth“ Black Metal and the Works of Tolkien". *Lembas Extra 2015: Unexplored aspects of Tolkien and Arda*: 89-120.

Leonard, Kendra. "Heavy Metal Elves". *Humanities Commons*, October 5 2015. <https://works.hcommons.org/records/rtmww-yv819>

Ringsmut. Martin. "Into The Storm: Blind Guardian's *Nightfall in Middle Earth* and the Tolkien Reception in German Metal Music". In *Handbook of Progressive Rock, Metal, and the Literary Imagination*, edited by Chris Anderton and Lori Burns. Routledge, 2025.

Sturgis, Amy H. 2010. "“Tolkien is the Wind and the Way”: The Educational Value of Tolkien-Inspired World Music". In *Middle-earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien*, edited by Bradford Lee Eden. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

Tolkien, John Ronald Reuel. The Silmarillion, edited by Christopher Tolkien. Harper Collins, 1977.

My name is Magdalena Szukalska. I am currently pursuing a master's degree in English Philology at The Faculty of English at Adam Mickiewicz University in Poznań. I am interested in literature and popular culture, in particular British literature and American literature. My main research interest is the analysis of various texts of culture within the horror genre found in literature and audio/audio-visual media.

magszu7@gmail.com, Adam Mickiewicz University, Poznań

ОТ ЛИТЕРАТУРНИЯ ТЕКСТ КЪМ МУЗИКАЛНАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ

ИГРОВИЯТ ПОДХОД В КОМПОЗИЦИОННИЯ ПРОЦЕС

Мария-Магдалена Недкова, докторант

Доц. д-р Веселин Караатанасов

FROM THE LITERARY TEXT TO MUSICAL IMPROVISATION THE PLAYING APPROACH IN THE COMPOSITION PROCESS

Maria-Magdalena Nedkova, doctoral student

Assoc. Prof. Dr. Veselin Karaatanasov

Резюме:

Възприемането на поезията и музикалното изкуство е едно от най-сложните и абстрактни когнитивни преживявания в човешкото съзнание. Комбинацията между словесен текст и звук създава ново, многопластово преживяване – независимо дали чрез песенна форма, импровизация, или подобни творчески изразни средства. В ранна детска възраст развиването на такава култура допринася за формирането на въображение, усет и творчески подход. Чрез създаване на инструментални или вокални интерпретации по литературни съчинения децата формират основите на тоновото мислене. Те възприемат този процес не като „композирание“ в традиционния смисъл на думата, а като естествена форма на изразяване чрез игра. Една от задачите на педагога е да насочва, развива и направлява тази перцепция, превръщайки я в основа за изграждане на сонорни идеи, интуиция и слух.

Музикалната импровизация е ключов компонент в съвременното музикално обучение. Тя стимулира самостоятелното разсъждение, съобразителност и спонтанното изразяване, развива уменията на учениците да създават и адаптират комплексни музикални образи в реално време, изгражда увереност и усещане за свобода в музицирането. Включването на поетично съдържание като отправна точка обогатява този процес, предлагайки допълнителни елементи за интерпретация и изразност. Така текстовете не само вдъхновяват музикалните инспирации, но също така засилват емоционалната ангажираност и интелектуалната задълбоченост, насърчавайки по-смислена връзка с музиката.

Ключови думи:

Музика; композиция; импровизация; игрови подход; литературен / поетичен текст; начален етап на обучение от I до IV клас

Abstract:

The perception of literature and musical art is regarded as one of the most complex and abstract cognitive experiences in human consciousness. The combination of verbal text and sound creates a new, multi-layered experience, whether through song form, improvisation, or similar creative means of expression. The cultivation of such a culture in early childhood has been demonstrated to contribute to the development of imagination, flair, and creativity. The creation of instrumental or vocal interpretations based on literary works has been demonstrated to facilitate the development of tonal thinking in children. This phenomenon is not perceived as the conventional practice of “composing” music, but rather as a spontaneous and natural form of expression that manifests through play. One of the educator’s tasks is to guide, develop, and direct this perception, thereby establishing it as the foundation for fostering sonority, intuition, and hearing.

Musical improvisation constitutes a pivotal element within the framework of contemporary music education. The pedagogical approach in question has been demonstrated to engender independent reasoning, resourcefulness, and spontaneous expression in students. Furthermore, it has been shown to enhance students’ capacity to generate and adapt complex musical imagery in real time. Finally, it has been demonstrated to cultivate confidence and a sense of freedom in music creation. The integration of poetic content serves as a foundational element, introducing nuanced dimensions that facilitate interpretation and expression. Consequently, the lyrics serve not only as a source of musical inspiration but also as a catalyst for emotional engagement and intellectual depth, thereby fostering a more meaningful relationship with the music.

Keywords:

Music; composition; improvisation; play approach; literary/poetic text; primary stage of education from 1st to 4th grade

В началния етап на обучение от I до IV клас работата с художествени текстове дава тласък на когнитивното развитие. Във възрастта между 6 и 10 години децата преминават от конкретно към абстрактно мислене (Piaget, 1952), което поставя акцент върху четенето с разбиране и осмислянето на детайлите в написаното. В рамките на този етап се формират причинно-следствените

връзки, хронологичната подредба на събитията и усвояването на основните етични норми. Това позволява на учениците да проследяват определени сюжетни линии, да разпознават мотиви и да формулират изводи спрямо прочетеното, като аргументират собствената си позиция по отношение на смисловата основа на собственото си възприятие.

Емоционалната ангажираност и идентификацията с героите, до които децата се докосват, развиват емпатия и социална чувствителност. Четенето на художествена литература подпомага дълбочинното проникване в емоциите, мислите и намеренията. Едновременно с това се развиват езиковите и комуникативни способности. Учениците усвояват умения за обобщаване на информация, логическо разсъждение и задаване на въпроси, които стимулират критичното мислене. Разгръщат се способностите им за устно и писмено изразяване, чрез които мислите и чувствата се представят по-ясно и структурирано.

Интегрирането на поетичните текстове в учебната програма подкрепя емоционалното, социалното и когнитивното развитие на учениците. Текстовете предлагат ресурс за справяне с предизвикателства и изграждане на личностна устойчивост, насърчавайки цялостен подход към ученето.

Възприемането на музиката от децата в начална училищна възраст (I – IV клас) е динамичен процес, който обединява емоционални реакции, игрови елементи и постепенно развитие на слухови умения. В тези години музиката играе роля на посредник между вътрешния свят на детето и заобикалящата го среда, като провокира както индивидуални, така и колективни преживявания (Hallam, 2018).

На първо място, децата възприемат тоновото изкуство главно посредством емоциите си. Те реагират спонтанно на ритъма, мелодията и темпото, като често откликват с радост, вълнение или любопитство. За тях музиката е източник на удоволствие и ликуване, което ги стимулира да участват активно в пеенето, танците или ритмичните игри. Обвързването на посочените дейности с реалните ситуации от детския живот – празници и игри, формира трайна емоционална връзка с музиката.

Нейното асимилиране в тази възраст се обогатява съществено чрез игрови елементи. Децата учат и изследват най-добре, поставени в ситуации на забавление и развлечение, включващи движение, пеене и ритмично възпроизвеждане. Чрез музикално-ритмичните игри учениците се развличат като същевременно развиват умения за координация и метроритмичен усет. Песните

с лесни текстове и повтарящи се мотиви са познато средство в образователния процес, което предизвиква спонтанно участие и улеснява запаметяването (Shushulova-Pavlova, 2020). Децата постепенно започват да изграждат слуховите си възприятия, като различават високи и ниски тонове, силно и тихо звучене. Учениците се запознават и успяват да отличават различните инструменти по отношение на техния тембър. Развива се музикалната им памет, уменията да разпознават популярни и известни мелодии, както и да разграничават характерните черти на ограничен кръг от жанрове. Слушането на музика и активното участие в музикални дейности допринася за усъвършенстване на тези слухови способности.

Изкуството стимулира творческите нагласи и процеси у децата и те често използват музиката като начин за представяне на фантазиите си, като импровизират по зададени мелодии или съчиняват нови текстове на базата на познати песни. Тази творческа дейност обогатява не само музикалните им умения, но и засилва увереността и способността за самостоятелно изразяване.

Не на последно място, музикалните занимания в началния етап на обучението подпомагат социалното развитие у подрастващите. Участието в хорово пеене или музикални ансамбли ги учи да работят в екип, да се синхронизират с останалите участници и да изпълняват определена роля в групата. По този начин музиката създава усещане за принадлежност и насърчава социализацията.

При учениците от I – IV клас музиката е преди всичко средство за емоционално себеизразяване и игра. Последната развива слуховите и социалните умения и стимулира креативността. Възприемането на звуковата палитра в тази възраст е комплексен процес, който обединява индивидуални и колективни преживявания, като ги свързва с ежедневието и фантазията на децата (Hallam, 2018).

В часа по музика (в начален етап на обучението) импровизацията се възприема като спонтанна творческа игра, при която децата съчиняват мелодии като поредица от звуци, без да са ги заучили предварително. Този подход развива гъвкавото мислене и насърчава творческата свобода у учениците (Schnyder, 2015). Това е начин (докато слушат и се забавляват) да формулират своите идеи, породени от определени чувства. Това се постига или чрез пеене, или посредством свирене на детски инструменти. Импровизационните практики стимулират когнитивните и креативни процеси у децата, като насърчават

гъвкавото мислене и способността за иновативно решаване на сложни задачи, което води до разширяване на техния артистичен потенциал и въображение. Обучаващите се учат как да мислят бързо и да творят на момента, като експериментират с различни звуци, ритми и кратки мотивни построения или фрази. Това ги прави по-смели и уверени в това, което правят. Освен това когато децата импровизират заедно, те се приучават да слушат другарчетата си и да действат в синхрон. По този начин музиката функционира като комуникативен инструмент и средство за социално споделяне, подпомагащо междуличностното разбиране и насърчаващо колективното забавление.

Музикалната импровизация при децата може да се интерпретира като своеобразен „диалог“ с текста, в който звукът и словото взаимно се допълват и обогатяват. Подобно на начина, по който децата четат и интерпретират приказки, стихотворения или разкази, привнасяйки в изпълнението свои емоции, образи и идеи, така чрез импровизация те прокарват тези чувства в процеса на музициране. Литературата предлага сюжети, настроения и символи, които те компилират и превръщат в музика – свободно и творчески. Това им дава възможност да развиват и креативността, и въображението си, наред със способността им да предават чувства и мисли, заложили в словесния текст, да се изразяват по един нов, музикален начин.

Когато децата започват да импровизират заедно, те създават своеобразна хармония помежду си, подобно на групово четене или драматизация на проза или поезия, като се учат да слушат внимателно, да реагират и да си взаимодействат. Музикалната импровизация се превръща в средство за споделяне и общуване, чрез което светът на буквите оживява и се трансформира в думи и звуци, изпълвайки преживяването с пълнота и многопластовост.

Импровизацията помага на децата да усетят съчетаването на тоновете не само с ума, но и с тялото и сърцето си. Тя ги учи да бъдат свободни и да създават нещо свое, което прави музикалното изживяване още по-интересно и вълнуващо.

В обучението по музика в начален етап, съчиняването на кратки построения се реализира чрез многообразни творчески подходи, насочени предимно към стимулиране на въображението, музикалното мислене и индивидуалното изразяване. В този смисъл поезията и прозата като основа представляват неизчерпаем източник на вдъхновение, който подпомага развитието на композиционни умения у учениците. Кратките приказки, стихчетата или разказите

лесно могат да бъдат интерпретирани, така че учениците да построяват музикални фрази, отразяващи динамиката в действията на героите или пък описващи сцените и настроенията в текста. Така се затвърждава връзката между езиковата и музикалната експресия.

В учебника по литература за трети клас на издателство „Рива“ са включени подходящи текстове, например приказката „Спящата хубавица“ от Братя Грим. Анализът на героите и техните душевни състояния дават възможност за трансформирането им посредством някои от основните музикални изразни средства – мелодия, ритъм, динамика и тембър. Главната героиня се представя чрез нежна, плавна мелодия в бавно темпо, която подчертава спокойствието в очакване на съня. Подходящи инструменти са целта са пианото и ксилофонът, като се използват натуралните степени на лада (белите клавиши на пианото) и следната мотивна тонова поредица: до – ре – ми – фа – ми – ре – до. Мелодията се повтаря бавно, бавно... и с леко затихване. Това улеснява изпълнението и запомнянето, създавайки прост, но въздействащ музикален образ.

Темата на злите персонажи, като злата орисница, следва да бъде изразена чрез хаотична мелодия, дисонантен интервал или чрез прости Орф инструменти – барабанчета, дрънкалки и дървени блокчета. Мотивът е тъмен и зловещ, с повтарящ се ритъм, създаващ напрежение и усещане за опасност, например: силен удар – пауза – слаб удар – пауза, изпълнен бавно и тягостно.

Мистериозните моменти като състоянието на сън или чакането на пробуждането се предават чрез дълбоки, тъмни звуци от меки барабанчета, дървени блокчета и маракаси. Ритъмът е бавен и равномерен, за да се подскаже зараждането на напрежение.

Музикалната тема за пробуждането и надеждата се изгражда от бавни, мечтателни звуци и възходяща мелодична линия, която се превръща в символ на възраждането и радостта от живота. За тази част се използват пиано и дрънкалки, а характерът на мелоса е весел и енергичен, с мотив до – ми – сол – до (с октавово повторение), изпълнен с бърз и жизнерадостен ритъм.

Представянето на „Спящата хубавица“ следва концепцията на Джанис Бартън за “sound storytelling” (Barton, 2016) – метод, при който децата използват звуци, гласове и прости инструменти, за да създадат сонорни състояния, които обогатяват фееричния текст. Чрез музикалното изпълнение учениците не просто акомпанират приказката, а изграждат емоционален и драматичен

контекст, който помага на слушателите да се потопят в историята. По този начин те развиват музикалната си грамотност, творческото мислене и умението да комуникират чрез звуците, а това са ключови компетентности за съвременното образование.

Ролята на игровите подходи в композиционния процес е основополагаща в началния етап, където ученето чрез преживяване и емоционална ангажираност са двете водещи звена. Игровите методи оказват съществено въздействие върху мотивацията и ангажираността на учениците, като улесняват достъпа до сложни художествени и музикални възприятия. Чрез игровата интерпретация на поетични текстове и пресъздаването им като музикални картини, учениците не само овладяват основни елементи на композицията и импровизацията, но и развиват умения за образно мислене и емоционална интерпретация.

В учебника по литература за III клас на издателство „Рива“ е включено стихотворението „Обич“ от Дора Габе, чиято ритмична организация и експресивност го правят подходящо за адаптиране. Този тип работа с текст съчетава анализ и музикално творчество, като използва игрови елементи за изграждане на индивидуална интерпретация. Следните примери и подходи илюстрират възможностите на този интегративен метод.

„Децата създават и пресъздават музика, докато играят, учат и живеят ежедневно си. Те се занимават със спонтанна музикална игра, често имитирайки музиката и звуците около себе си, като също така измислят свои собствени музикални идеи.“ (Campbell, 2007: 17).

Стихотворението „Обич“ дава подобна възможност – чрез ритмични импровизации и физически движения учениците изразяват настроенията в текста. Веселите фрагменти могат да се изложат първоначално с мажорни акорди и оживен ритъм, докато меланхоличните пасажии – в минорен лад и по-бавно темпо. Този подход отговаря на идеята на Кембъл за играта като естествена среда за музикално учене.

„В музикалното образование бихме поставили акцент върху композицията или импровизацията, върху експериментирането с нови звукови материали, върху дейности в малки групи или индивидуално, вместо върху големи хорове или оркестри.“ (Swanwick, 1999: 30).

Работата със стихотворението „Обич“ може да включва дейности като „музикален диалог“, в който групи ученици си разменят ритмични и мелодич-

ни фрази с различни инструменти. Този метод насърчава музикалната спонтанност, концентрацията върху ритъм и динамика, както и екипната работа. Игровите стратегии с ритъм и движение създават възможности за трансформиране на познати звуци като стъпки, пляскане, тупане в ритмично организиран творчески материал. Говорейки за „Обич“, учениците са в състояние да създават звукови образи, отразяващи както ритмичната структура на стихотворението, така и емоционалната му динамика.

Памела Бърнард разглежда музикалната креативност като процес на изграждане на музикални построения, представляващи прости форми, в който децата превръщат емоционалните теми от текста в кратки мелодични идеи. „Музикалната импровизация позволява на децата да изразят лични значения чрез звук, да създават и оформят музикални структури, които отразяват емоционални, културни и разказвателни теми.“(Burnard, 2012: 152)

Например с помощта на пиано или ксилофон те могат да изградят звукови картини на радостта, присъстваща в гореспоменатото стихотворението. Така поетичното съдържание придобива темброво изражение, обогатяващо естетическото преживяване.

Връзката между импровизация и композиция е съществена за разбирането на музикалното творчество, особено за целите на образованието. И двата процеса имат за цел изразяване с тонове (и шумове, когато се използват перкусии), но се реализират чрез различни подходи. Импровизацията предполага моментно създаване на музика. Тя е спонтанна, интуитивна и отворена към експеримент, макар и основаваща се на предварителни (дори и неосъзнати) слухови представи от обкръжаващата звукова атмосфера. Изпълнителят реагира в реално време и оформя мелодични и ритмични идеи без строго начертан предварителен план. Композицията (по-скоро съчинителството, предвид възрастта на участниците), от своя страна, е процес на целенасочено изграждане на музикално съдържание чрез структуриране, тематично изложение и развитие, подчинение на формообразуването.

Импровизацията може да се превърне в източник на тематичен материал – мотиви, ритми и мелодии, които по-късно да бъдат развити в композиционен план. Обратно, при редица музикални стилове, сред които е джазът и фолклорната традиция, когато се каже „композиция“, се подразбира предварителна рамка, върху която се допуска надграждане на едни или други музикално изразни средства въз основата на вариационния принцип.

При децата тези два подхода функционират в тясна взаимовръзка. Импровизацията възниква под формата на музикална игра, в която те изследват звуковите възможности на гласа и инструментите, реагират на определени (в смисъл предварително подбрани от педагога) слухови и емоционални стимули и създават кратки музикални построения. Тези първоначални идеи следва да бъдат запомнени, развити, за да се преобразуват в композиционна структура. Така децата лека по лека усвояват принципите на музикално изграждане, развиват умение за слушане и базови рефлексии за възприемането (и в някаква степен, осъзнаването) на целенасочената организация на звуковия материал.

Този процес подпомага разгръщането на творческия потенциал и началното формиране на конкретни технически и аналитични умения. Импровизацията насърчава свободното експериментирание и въображението, докато композицията въвежда дисциплина, последователност и подредено мислене. Заедно те изграждат динамична педагогическа среда, в която децата започват да създават музика с проява на разбиране и ангажираност.

Композицията и импровизацията не следва да се разглеждат като противоположности, а като допълващи се измерения на едно и също творческо преживяване. Техният синтез е особено ефективен, когато се реализира чрез игрови и интердисциплинарни подходи, например чрез интегриране на текстове, визуални стимули или движение предимно с ръцете и краката. Така се създават условия за пълноценно музикално обучение, в което проявата на настроения и чувства заедно с пресъздаването им функционират в единно цяло.

Използването на поезията като основа за музикално творчество при деца представлява ефективен мултисензорен подход, който подпомага развитието както на езиковите, така и на музикалните умения. Художествените произведения в мерена и немерена реч представляват извор на вдъхновение – стихчета, разкази и приказки, върху които децата могат да изграждат музикални интерпретации и да активират въображението си (Kretz, 2021).

Импровизацията като форма на спонтанно музициране често черпи импулс от познати сюжети и персонажи, които функционират като смислова рамка за емоционално и звуково изразяване. Композицията, от своя страна, позволява структуриране на възникналите идеи и превръщането им в завършена музикална форма. Така двата процеса се допълват: импровизацията активира спонтанността, вътрешната мотивация и експериментаторския дух у всеки човек, докато композицията се свежда до организацията – т.е. последовател-

ността и развитието на идеите. Взети заедно те формират трайни умения за музикално мислене.

Педагогическите практики, които свързват литературни текстове с музикални дейности, създават предпоставки за интегрирано обучение и активно включване на децата. Поетичният език, наситен с разпознаваеми сюжети, улеснява музицирането, насърчава когнитивното ангажиране и развива умения за комуникация. Съчетаването на индивидуални идеи с колективно сътрудничество изгражда усет за общност и отговорност в процеса на съвместното творчество.

В практически план учителят може да приложи задачи като импровизация по текстови пасаж, създаване на музикални мотиви за герои или ситуации, както и групова композиция, вдъхновена от прочетен пасаж или цялостен сюжет. Това осигурява динамичен баланс между свободното изследване и формалното изграждане, чрез които се развиват и изразните, и техническите аспекти на музикалните умения.

Взаимопроникването между поезията и тоновото изкуство разширява разбирането за същината на музикалния процес, като насочва децата да мислят комплексно (интердисциплинарно) и да се изразяват много по-богато от преди. Тази практика е водеща при изграждането на музикалната грамотност, вътрешната мотивация и емоционалната чувствителност, които са в основата на съвременното образование по изкуства.

Изследването на спойката словесен текст – музикална импровизация разкрива сериозните предимства на обучението, базирано на междупредметните връзки, в което художественото слово се превръща в катализатор на звуковото въображение и творческото изразяване. В контекста на съвременното музикално образование подобна интеграция представлява не просто допълнителен методически инструмент, а основа за изграждане на завършен и ангажиращ учебен процес, в който децата се превръщат в активни създатели, а не просто възприемащи какво да е съдържание. Взаимовръзката между текста и музикалната импровизация оказва влияние върху творческото и естетическото възприемане на учениците и техните бъдещи културни възгледи.

Следва да се разгледат различните игрови стратегии, които улесняват процеса при усвояването на конкретни умения. Литературният текст се диференцира и се използва в пълния си потенциал – включително чрез отделни срички, думи и изречения, които могат да послужат като основа за разнораз-

бразни музикални игри и задачи, свързани с композиция или импровизация.

Игровите подходи, прилагани в композиционния процес, създават благоприятна среда за спонтанна експресия, групово кохезия и развиване на индивидуална артистична идентичност (Guyrova, 2019). Същите насърчават интеграция между различни музикални жанрове, например класическа музика, джаз, поп и фолклор – и между учебни дисциплини като музика, литература, физическо възпитание, танци и театър. Това дава възможност на учениците да възприемат музиката не само слухово, но и чрез телесна изразност, вербални асоциации и образно мислене. Именно в тази динамична и отворена рамка литературният текст изпълнява ролята на смислов ориентир, от който се изграждат музикални образи, теми и форми. Това не означава механично озвучаване на съдържание, а съвместно сътворяване, в което словото и звукът се сливат в единна художествена реалност.

Едновременно с това, възможно е да се използва изцяло завършен поетичен сюжет, който да бъде музикално обработен във вид на либрето и превърнат в своеобразен сценичен спектакъл. Той би могъл да послужи и като източник на музикално вдъхновение – било то за създаване на развита куплетна структура (песен), било за вокална миниатюра. Всеки от тези подходи поставя своя акцент върху потенциала на междудисциплинарните взаимодействия, като с това се доказва тяхната практическа стойност в обучението.

Интегралният процес – от възприемането на текста, през импровизационните реакции, до оформянето на завършени композиционни структури – развива ключови компетентности: слухово внимание, емоционална отзивчивост, дивергентно (латерално) мислене, комуникационни и кооперативни умения. Педагогическата роля в този смисъл е многопластова: учителят е не само човекът, който обезпечава успешната групово комуникация, но и посредник между различните художествени езици, чиято задача е да създаде условия за автономно търсене и експериментиране.

Импровизацията и композицията, от своя страна, предоставят основа за всестранино ориентирано музикално развитие при децата. Първата разкрива разнообразни възможности за прилагане на игрови методи – в свързаност със словесния текст, чрез елементарни инструменти или чрез ритмични модели. Композицията изисква повече усърдия и задълбочени познания. И двете обаче биха могли да бъдат успешно развити чрез обогатяването на музикално слуховите представи, служещи за основа на произтичащите от тях умения за

боравене със звуковата тъкан.

Създаването на музика по поетичен текст е утвърдена практика във вокалната традиция – от народни песни до художествени песни и музикален театър. Когато учениците се учат да композират по текст, те развиват не само музикални, но и интерпретативни умения, които им помагат да разбират и изразяват съдържанието на словото чрез звук. Това им отваря възможност да преживеят творчеството като процес на диалог между две изкуства – поезия и музика. В този смисъл взаимодействието между словото (като изходна точка), импровизацията (като преход) и композицията (като резултат), съчетаващи се чрез игровия подход, поражда един нестандартен и продуктивен творчески процес.

В условията на непрекъснато променяща се образователна среда нуждата от иновативни, междудисциплинарни практики става все по-осезаема. Интеграцията на писмен текст и музикална импровизация чрез игрови подходи отговаря на тази необходимост, като хем разнообразява обучението, хем трансформира самия му характер – от предаване на знания към създаване на културни преживявания. Разработването на такива практики не следва да се разглежда като епизодична педагогическа инициатива, а като съществен компонент от една обобщена визия за музикалното образование.

С напредването на времето все повече училища, както иновативни, така и общообразователни, търсят алтернативни педагогически стратегии, използвайки различни средства за осъществяване на новаторски образователни идеи. Усилията да се постигне познат резултат чрез съвременни и креативни методи стават все по-актуални и са в съзвучие с тенденциите в съвременното образование. Играта представлява естествен източник на радост и мотивация. Колкото по-често обучителният процес се пречупва през нейната призма, толкова по-продуктивно и ефективно може да бъде ученето. Играта е била, е и ще остане основополагащ и неотменен компонент на педагогическата практика, защото „най-лесно се учи онова, което се учи с удоволствие“ (*Facilius discuntur quae iocandi causa discuntur*, Quintilian, 2002: 57). 1

Литература:

Barton, 2016: Barton, Janice. *Sound Storytelling in Music Education*. New York, Routledge, 2016.

1 „По-лесно се усвоява онова, което се учи чрез игра.“

Burnard, 2012: Burnard, Pamela. *Musical Creativities in Practice*. London, Springer, 2012.

Campbell, 2007: Campbell, Patricia Shehan. *Songs in Their Heads: Music and Its Meaning in Children's Lives*. New York, Oxford University Press, 2007.

Gyurova, 2019: Gyurova, V. *Игрови практики в музикалното възпитание*. V. Tarnovo, Faber, 2019.

Hallam, 2018: Hallam, S. *The Power of Music: A Research Synthesis of the Impact of Actively Making Music on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People*. *International Journal of Music Education*, 2018.

Kretz, 2021: Kretz, J. *Elektronische Musik und Poesie im Unterricht*. Berlin, Verlag für moderne Musik, 2021.

Piaget, 1952: Piaget, J. *The Origins of Intelligence in Children*. New York, International Universities Press, 1952.

Quintilian, 2002: Quintilian. *The Orator's Education, Volume I: Books 1–2*. Translated by Donald A. Russell. Loeb Classical Library 124. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.

Schnyder, 2015: Schnyder, V. *Musikalische Märchen: Pädagogische Ansätze*. Wien, Musikverlag, 2015.

Shushulova-Pavlova, 2020: Shushulova-Pavlova, M. G. *Музикалното обучение на деца: Подходи и методи*. С., НБУ, 2020.

Swanwick, 1999: Swanwick, Keith. *Teaching Music Musically*. London, Routledge, 1999.

Линкове:

Comprehension. National Association for the Education of Young Children (NAEYC). Accessed May 18, 2025. <https://www.naeyc.org/resources/topics/comprehension>

Cognitive and Social Skills to Expect From 6 to 8 Years. American Psychological Association (APA). Accessed May 18, 2025. https://www.apa.org/act/resources/fact-sheets/development-10-years?utm_source=google

Данни за авторите

Мария-Магдалена Недкова е докторант в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, специализиращ в областта на методиката на обучението по музика. Завършва Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ през 2022 г. със специалност „Класическо пеене“ в класа на проф. Свилен Райчев. Участва в спектакли на Държавна опера – Стара Загора. През 2023 г. започва магистратура в Софийския университет със специалност музикална педагогика – ръководство на фолклорна формация. В рамките на дипломната ѝ работа на тема „Запазените ритуали на банатските българи в 21 век“ записва фолклорни песни в Българското национално радио, които по-късно са излъчени в предаването „Рано в неделя“. Понастоящем преподава в музикална школа и се занимава с поп и джаз пеене. Автор е на няколко песни, с които участва в предавания по БНТ 1 и БНТ 2, в конкурси към Национален фонд „Култура“ и в радиопрограми. Научните ѝ интереси включват музикална композиция и импровизация, интеграция на традиционни и съвременни методи на обучение, както и прилагане на игрови подходи в музикалното образование.

E-mail: mtnedkova@uni-sofia.bg

Доц. д-р Веселин Караатанасов е ръководител на катедра „Музика и мултимедийни технологии“ и главен редактор на Годишник „Книга изкуства“ – ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“. Области на интереси: Компютърен нотопис, Инструментознание, Симфонична оркестрация, Електроакустични музикални инструменти, Музикален анализ; Автор е на повече от 20 клавирни редакции на камерни произведения, оратории, опери, симфонии и инструментални концерти за издателства - Donemus, Amsterdam, The Netherlands; Schott Music, Mainz & Noten Grafik Berlin (с/o Casa Ricordi) Deutschland; Universal Edition, Vienna, Österreich и др.; Автор на музика и симфонични оркестрации за късометражни и игрални филми; Носител на най-високото отличие на Германската асоциация на музикалните издатели “BEST EDITION 2019” в категория “Performance materials” за продукцията на операта “Infinite Now” (Czernowin) в сътрудничество с главния редактор на издателство SCHOTT, P.D. Dr. Andreas Krause.

E-mail: w.karaatanassov@uni-sofia.bg

About the Authors

Maria-Magdalena Nedkova is a doctoral student at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, specializing in music teaching methodology. She graduated from the National Academy of Music “Profs. Pancho Vladigerov” in 2022. She has a degree in Classical Singing from the class of Prof. Svilen Raychev. She participates in performances at the State Opera – Stara Zagora. In 2023, she began her Master’s degree at Sofia University, specializing in Music Pedagogy with a focus on “Folk Formation Leading”. As part of her diploma thesis on “The Preserved Rituals of the Banat Bulgarians in the 21st Century”, she recorded folk songs for the Bulgarian National Radio, which were later broadcast on the programme “Early on Sunday”. Currently, she teaches at a music school and is involved in pop and jazz singing. She is the author of several songs, with which she participated in broadcasts on BNT 1 and BNT 2, in competitions of the National Culture Fund and in radio programmes. Her research interests include music composition and improvisation, the integration of traditional and contemporary teaching methods, and the application of play-based approaches in music education.

Assoc. Prof. Dr. Wesselin Karaatanassov, Head of the Department of Music and Multimedia and Editor-in-Chief of the Yearbook „Annual of Arts“ – FESA, Sofia University St. Kliment Ohridski. Areas of interest: Music Notation, Instrumentation and Orchestration, Electroacoustic Musical Instruments, Music Analysis; Author of more than 20 piano reduction and vocal scores of chamber works, oratorios, operas, symphonies and instrumental concertos for publishers – Donemus, Amsterdam, The Netherlands; Schott Music, Mainz; Noten Grafik Berlin (c/o Casa Ricordi) Deutschland; Universal Edition, Vienna, Österreich, etc.; Composer of music and symphonic orchestrations for short and feature films; Winner of the highest award of the German Music Publishers Association „BEST EDITION 2019“ in the category „Performance materials“ for the production of the opera „Infinite Now“ (Czernowin) in collaboration with the editor-in-chief of SCHOTT Music, P.D. Dr. Andreas Krause.

REVIEW

OF THE BOOK “BACH VS. AI OR CAN THE MACHINE CREATE ART” “ BY ASSOCIATE PROF. HRISTO KARAGYOZOV

From Cristo Taneff

The book “Bach vs. AI or Can the Machine Create Art” by Associate Prof. Hristo Karagyzov, Ph.D., leads us through the difficult and enchanting labyrinth of the creative process of the human mind and its technological projection — the AI-generated art.

The book leads us on a challenging journey through the mysterious landscape of the creative process, which “comes from the depths of the mind.”, as the author himself states.

The author explores the nature of our consciousness as a creative womb in which music, painting, and other forms of art are born.

Karagyzov has significant knowledge in the theory of art and was teaching composition at the National academy of music “Prof. Pancho Vladigerov” in Sofia, Bulgaria.

In this book, he draws upon his extensive personal experience and knowledge in these and other related disciplines such as aesthetics and music theory, which he uses to dissect the process and nature of AI-generated “artworks”.

Notably, Karagyzov deliberately and ironically places quotation marks around the word “artworks” when referring to AI creations: In comparison to the creative human mind, even the most elaborate artificial intelligence model appears trivial and cannot legitimately claim to enter the pantheon of true art.

“BACH vs AI” undertakes an intellectually ambitious exploration of one of the most pressing questions of our time: can artificial intelligence replicate, or even rival, human creativity — particularly in the complex and deeply emotional

realm of music. Karagyzov builds upon a skeptical yet open-minded premise: while AI can mimic the surface of the creative process, artistic creativity remains a uniquely human domain, powered by the depth of spirit and mind.

In other words, as the author underlines: “‘calculation capacity’ is different from ‘intellect’.”

By examining key elements of what constitutes artistic thought, emotion, and intention, the author highlights the deeply subjective and culturally specific nature of human art.

He states that the “machine intellect does not see the need of producing art”, since it does not comply to the necessary pre-conditions for producing a “creative impulse”.

His choice of Johann Sebastian Bach as a symbol is deliberate: Bach’s music exemplifies a perfect synthesis of mathematical laws and deep spiritual inspiration, making him an ideal reference point for putting side by side algorithmic models and the phenomenon of human genius.

The second part of the book delves into the theory of art, where many picture are used to illustrate various artworks. The third section delves into the specificities of the music of Joseph Sebastian Bach.

The book is written in a sharp, intellectually rigorous style, employing rich rhetorical devices such as irony, metaphor, and carefully constructed analogies. Throughout, Karagyzov balances philosophical depth of analysis with a subtle, often ironic sense of humor that both engages and provokes the reader.

It is remarkable that the author introduces new thought-provoking concepts in the theory of art, such as “construct”, “diamond effect”, “limiting factors”, and “assumptions”.

The book also presents interesting examples of AI generated music works, visual art, and texts. There are many interesting illustrations.

The book’s strength lies in its multidisciplinary scope, referencing not only music and visual art, but also science fiction, psychology, and even military

applications of AI.

Though skeptical of AI's ability to produce truly meaningful art, Karagyzov does not dismiss the role of technology altogether. Instead, he advocates for a clearer understanding of the boundaries and capacities of machine intelligence, especially in the context of the deeply emotional human nature and its quest for self-knowing through art.

The book is a thoughtful meditation on what makes us human — and why that still matters in a world increasingly shaped by algorithms and other technologies. “BACH vs AI” is an essential reading for anyone interested in the intersection of art and technology. It challenges both technophiles and traditionalists to think deeply about creativity, our inner dimensions, and the experience of art.

Bio of Cristo Taneff, PhD

The reviewer is a researcher in Natural Language Processing at the Joint Research Centre in Ispra, Italy. Is working on knowledge acquisition from texts, text classification, and related topics. His current research interests are in the area of socio political event detection, geocoding, information extraction, lexical learning and terminology extraction, text classification, and deep learning.

Also a co-organizer of the CASE series of workshops (Challenges and Applications of Automated Extraction of Socio-political Events from Text).

An assistant professor at the University of Plovdiv “Paisii Hilendarski” until 2021 and was teaching Introduction to Programming and other IT courses.

Specialties: Event Extraction, Information Extraction, Deep Learning, Lexical Learning, Weakly-supervised Machine Learning, Multilinguality, Grammar engineering, Mining Social Media, Fake News Detection

ГЛАВЕН РЕДАКТОР - ДОЦ. Д-Р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП:

ПРОФ. Д-Р АДРИАН ГЕОРГИЕВ
ДОЦ. Д-Р. РАЛИЦА ДИМИТРОВА
ГЛ. АС. МАРИНА АПОСТОЛОВА
ГЛ. АС. ЕМИЛИЯ КАРАМИНКОВА-КАБАКОВА
ДОЦ. Д-Р. СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ВЪНШНИ РЕДАКТОРИ И РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д-Р НЕВА КРЪСТЕВА - НМА
ПРОФ. Д. ИЗК ПЕТЕР ЦАНЕВ - НХА
ДОЦ. Д-Р ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ - ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ
към СУ "Кл. Охридски"

ПРЕВОД ОТ АНГЛИЙСКИ ЕЗИК:

КАЙА ТИТЕВА
ЕКАТЕРИНА КУИН

ТЕХНИЧЕСКИ РЕДАКТОР
ДОКТОРАНТ НЕЛЛИ ДИНЕВА

ДИЗАЙН НА КОРИЦАТА
СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
"Св. Климент Охридски"

ISSN №:3033-117X

e-mail: music.magazine@fnoi.uni-sofia.bg

www - <https://fnoi.uni-sofia.bg/magazine/index.php/mmc>

© 2024, ФНОИ
Sofia University „St. Kliment Ohridski“