

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО

„КРЪСТЪО САРАФОВ“

ФАКУЛТЕТ **„СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“**

КАТЕДРА **„СЦЕНИЧНА РЕЧ“**

Теменуга Динкова Первазова

**РОЛЯТА НА ПЕСЕНТА В ТЕАТРАЛНИЯ
СПЕКТАКЪЛ**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИЯ

За присъждане на образователна и научна степен

„доктор“

Научен консултант:

проф.Диляна Мичева

СОФИЯ, 2021

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД

.....4

ПЪРВА ГЛАВА

**Историческото развитие на вокално и вокално –
инструменталните жанрове в антична Гърция.....7**

1.1. Специфика на вокалните жанрове.....7

1.2. Развитие на драмата. Трагедия, комедия.....11

1.3. Музикалната култура на древна Гърция.....16

ВТОРА ГЛАВА

Методика.....19

2.1. Музикално – театрални изразни средства.....19

2.2. Аспекти в двуединството пеене – слово.....26

2.3. Музикална форма на песента.....27

2.4. Работа върху песента с акомпанимент (клавир и синбек)..29

2.5. Изграждане на технически и изпълнителски умения на
актьора, който пее, акомпанирайки си с музикален
инструмент.....31

ТРЕТА ГЛАВА

Песента – фактор в изграждането на музикално- театралната форма.....	32
3.1. Българската народна песента в нови музикални форми в творчеството на проф. Диляна Мичева.....	32
3.2. Пространствени измерения на песента в театралния спектакъл.....	34
3.3. Ролята на песента в изграждането на говорно – певческата характеристика на персонажа.....	35
3.4. Песента – компонент от изграждането на сценичния образ	38
3.5. Образният характер на вокалната музика в музикално сценичните жанрове.....	39
3.6. Звукова картина в театралния спектакъл.....	42
3.7. Вокалните и вокално – инструментални ансамбли в театралния спектакъл.....	44
Заключение.....	48
Библиография.....	50

УВОД

„Въобще сме склонни да смятаме, че знаем едни основни неща и просто не се занимаваме с тях – така минават цели десетилетия, цели поколения.“

Стоян Камбарев

Защо избрах тази тема за моето научно изследване?

На пръв поглед изглежда доста опростена, да не кажа простичка – една песничка в сценичното действие.

В настоящия труд се опитам да отговоря на въпроса: Що е песен и какво носи песента, съчетана със словото, пластическите рисунъци, танци, звукови картини, актьорско майсторство в съвременните подходи и стратегии в изграждането на нови театрални форми.

Богатото жанрово, образно мелоритмично многообразие извежда песента като равностоен компонент във взаимопроникването на форма и съдържание в театралния спектакъл. Изследването на интеграционните процеси в системата от изразни средства в двуединството музика – театър ще обогати теоретичните и практически познания на актьорите в различните подходи при изграждане на говорно – певческата характеристика на сценичния персонаж, в цялостното изграждане на образите в сценичното действие.

Цели на дисертационния труд:

1. Да се запознаят студентите с интеграционните процеси, закономерности и принципи в изграждането на музикално – театралната форма, в която песента е изведена като равностоен компонент.
2. Да се посочат изразните средства в песен и слово, тяхното взаимопроникване в сценичното действие.
3. Да се представи приложението на вокалните и вокално – инструментални жанрове в театралния спектакъл.
4. Да се анализира ролята на песента в изграждането на говорно – певческата характеристика на сценичния персонаж.

5. Да се представи песента в ново измерение в театралния спектакъл – пространство и светлина.

Предметът на настоящия труд е музикалното обучение на актьора и изграждане на технически умения на актьорите в постигане на говорно – певческа характеристика на персонажа.

Обект на изследването е ролята на песента в театъра на антична Гърция, песента компонент в изграждането на художествения образ и драматургическата линия в театралния спектакъл.

Хипотези:

1. Овладяване на музикалните форми на песните;
2. Овладяване на музикалните изразни средства в песенните жанрове;
3. Приложение на двуединството пеене - слово в театралния спектакъл;
4. Проблеми и тяхното разрешаване при работа с клавири и синбек.

Определените цели конкретизират поставените **задачи** в разработките които съответстват на структурата на отделните глави в доктората.

Трудът е представен в увод, три глави, заключение, библиография.

Проблемите са разгледани в два аспекта – теоретичен и практически.

За реализиране на целите и задачите на изследването се прилагат следните **методи**:

1. Анализ на съдържанието на специализирана литература (трудове на утвърдени български литературоведи, изкуствоведи, музиковеди, театроведи, педагози).
2. Педагогическо наблюдение върху процеса на музикалното, вокалното обучение на актьорите от специалностите - драматичен и куклен театър.

В първа глава „Историческото развитие на вокално и вокално – инструменталните жанрове в антична Гърция“ се разглеждат и систематизират музикално – театралните жанрове, в различните исторически периоди на гръцкия театър. Анализира се спецификата на тяхното приложение в различните музикално – театрални форми.

Във втора глава „Методика“ са анализирани основните моменти в методическия процес – (теоретико – практически) в овладяването на изразните средства, музикалната форма на песента, работа с клавир и синбек.

В трета глава – „Песента фактор в изграждането на музикално – театралната форма“ се анализира изграждането на звукови картини в театралния спектакъл, ролята на песента в изграждането на говорно – певческата характеристика на персонажа, пространственото измерение на песента в театралния спектакъл, песента – фактор в изграждането на сценични образи в театралното действие, образния характер на вокалната музика в музикално – сценичните жанрове.

Изследваната тема в нейната теоретико – приложна значимост е неотменна част от обучението на актьорите. Тя ще послужи в работата на студенти, преподаватели, режисьори в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, както и в други университети.

Разбира се има какво още да се изследва, открива и доказва по представената тема **„Ролята на песента в театралния спектакъл“**.

ПЪРВА ГЛАВА

Историческото развитие на вокално и вокално – инструменталните жанрове в антична Гърция

1.1. Специфика на вокалните жанрове в древна Гърция

Антична Гърция е първата страна оставила безценни образци в театър, музика, поезия, философия, скулптура.

"Илиада" и "Одисея" на Омир, трагедиите на Есхил, Софокъл и Еврипид, философията на Хераклит, Демокрит и Аристотел принадлежат към най-великите творения на човешкия гений. Героичните образи в древногръцкото изкуство не веднъж са вдъхновявали освободителните движения на народите и творческите дръзновения на дейците на изкуството.¹

Стихотворното слово в старогръцката поезия в началото на VI в. се явява в съчетание с ритмични движения и пеене. Песните са изпълнявани по време на жътва, мелене на зърното, изстискване на гроздето, предене, тъкане. Песента придружава всеки важен акт в живота.

Фолклорната епическа песен е предшественик на литературния епос. В Омировият епос в "Илиада" и в "Одисея" се намират прекрасни описания на народния музикален живот.

„Много сведения ни дават литературно – поетичните източници, скулптурите, барелефите, изобразените в рисунки по вазите и фреските сцени от народния живот с танци, с музика и пеене.

Съставна част от народните празненства са танците, съпроводени с пеене и музикални инструменти. От тези народни пантомими с песни в чест на бог Дионис по-късно възниква класическата атинска трагедия.²

Музиката придобива държавно значение с интензивно развиващия се професионализъм, започва разпадане на първичната форма на изкуствата и обособяването на отделни **жанрове**.

¹ Розеншилд, К. – История на музиката, Наука и изкуство 1973г. Стр 33.

² Пак там.

Епосът възниква от песни и разкази за славата на герои. Постепенно се обединява в големи произведения в съпровод на форминкс (примитивен струнен инструмент).

Героическият епос се изпълнява от самите герои, а в по-късен етап от аеди – пътуващи певци.

Около XI-VIII в. пр.н.е. през героичния период, голямо признание получават пътуващите певци-разказвачи **аеди**.

Усилено се въвежда култа към Дионис и празника на "Големите Дионисии", които имат значима роля в гръцката драма. Настъпва развитие в областта на музиката, изобразителното изкуство, архитектурата и живописата.

През VIII-VII в. Йония заема централно място в културно отношение - развиват се **нови жанрове** свързани в фолклорните форми, литературната лириката.

Античното разделяне на **песенните жанрове** е тясно свързано с определени стихотворни размери и с определен музикален съпровод. Различаваме няколко вида класификации: **лирика, елегия, ямб**.

Лирика

"**Лириката**" (хорова и солово) възниква VII, VI в. пр. н. е. Свързва се с по-ранен термин „мелика“ (melos- песен) - песни със струнен съпровод (седмострунна лира).

Лириката обхваща и други жанрове, които не се считат за лирически (елегията, която се изпълнява под съпровод на флейта.)

Гръцката лирика се свързва със съдържанието, традиционната песен и характера на изпълнението – философска, любовна, гражданска и дори военна.

Монодична лирика (солово лирика)

Еолийските поети на остров Лесбос въвели жанра **монодична лирика** (солово песен в акомпанимент на лира).

В монодичната лирика се изразяват индивидуални черти и емоции на поета.

Еолийските поети излизат от месните фолклорни песни и въвели в литературата нови **стихотворни размери**, предназначени за монодично солово пеене под звуците на лирата.

Соловата лирика е много по-разнообразна по съдържание и богата на лирически настроения.³

Най-видни представители на **монодичната лирика** през първата половина на VI в. са поетите от остров Лесбос: Алкей, Анакреон и Сафо. Техните произведения представляват, разцвета на **монодичната лирика**.

Хорова лирика

В Древна Гърция **хоровата песен** е в тясна връзка с култа и обряда. Към до литературния период спадат различни култови песни, химни и молитви. Видът на песните се обуславя от повода, по който се изпълняват.

„Химнът (**пеан**) изпълняван в чест на боговете Зевс, Аполон, Дионис и др. е най-ранният вид **хорова лирика**. По-късно започнали да се създават химни не само за боговете, но и в чест на живи хора, герои и исторически личности. **Хоровата лирика** станала много разнообразна. Били създадени три характерни разновидности:

- **епиникии** или победни химни;
- **енкомни** – химни в чест на исторически личности;
- **френи** – оплаквателни песни.

В тези химни лирическият елемент бил много по-силно изразен, отколкото в химните на боговете.⁴

Често в хода на представлението хорът встъпва в диалог с актьорите, поощрява ги или спори с тях, коментира действието.

„При Есхил в **хоровата лирика** преобладава епично-повествователното начало, а при Софокъл и особено при Еврипид ролята на хора се драматизира и той има активно значение в развитието на действието, като често усилва емоционалния тонус.“⁵

В драмите на Агатон хоровите се обособяват като самостоятелни интермедии между отделните части. Хорът заема централно място и в сатировската драма и комедия.

„Най – висш тип лирика била **одата**. Тя представлявала тържествено произведение, което започвало и завършвало с хвалебствия. Тя се изпълнявала на тържествени пирове в домовете на знатните граждани или

³ Георгиева-Маринска, Д - Лекции по история на музикалната култура ,стр.24

⁴ Пак там.

⁵ Проданова, Куюмджиев – Старогръцкият театър като синкретично изкуство, стр.31

при култови церемонии . Най – изтъкнат представител на **хоровата лирика** бил Пиндар“⁶

Епиграмата (надпис които се поставя върху предмет в дар на божество).

С времето така се наричало всяко късо лирично стихотворение.

Един от ярките творци на хорови песни и епиграми е **Вакхилид** живял в първата половина на V в. до н.е.(556-468г.)

Значението на Вакхилид се състои главно в това ,че неговото творчество допълва и развива гръцката хорова лирика.

Елегия и ямб

„**Елегия** се наричал плачът, нареждането, отговарящо на гръцкия threnos, тя се изпълнявала в съпровод на малоазийски инструмент – фригийската флейта. ... Елегиите се пеели на пиршествата и народните сборове.“⁷

Произхода на ямба идва от земеделските празници посветени на плодородието. Тези песни служели като средство за фолклорно обществено назидание.

„**Елегията и ямбът** са свързани с фолклорни обредни песни, но новото съдържание, родено от Солунската революция на VII – VI в. не само обогатява тематично фолклорните жанрове, но и ги извежда по-високо от народната песен и се превръща в индивидуална лирика, в която намират израз противоречията на епохата, нейната политическа борба и проблемите на миросгледа.

Ямбът е свързан със земеделските празници на плодородието.

Сатиричният изобличителен характер, персоналната подигравка се запазили в литературния ямбичен жанр, но и той излязъл от фолклорните рамки, като станал средство за лична полемика. За външен белег на ямба служи използването на стихотворни размери ямби и хорей“.⁸

⁶ Георгиева-Маринска,Д. - Лекции по история на музикалната култура. стр.23

⁷ Тронски,И.М. – История на античната литература. София-1965г, стр. 89

⁸ Четриков,Св. - Музикално терминологичен речник,С, 1969г.

1.2. Развитие на драмата. Трагедия, комедия.

В Гърция през VII-VIв. се развива гръцката драма , комедия, трагедия и сатирна: в култ на Дионис - бог на плодородието и виното. Посредством игри и песни се възпроизвеждали важни събития от живота на гърците, свързани с природните промени и процеси. Характерно за тези обредни игри е носенето на маски, като се смята, че човек придобива качествата на животното което изобразява. Така възникват първите примитивни форми на кукления театър.

Трагедия

Самото название „трагедия“ – (tragoidia) - означава в „козльова песен“.

Произходът на древногръцката трагедия се корени в народните ритуали свързани с култа към бог Дионис.

В някои области на Гърция , демоните на плодородието са представяни като козли, облечени в кози кожи и венци от лози. Този култов характер на трагедията се запазва доста дълго време, тъй като самата държава е била покровителка на този вид изкуство.

В края на VIв. началото на Vв. в Атина настъпва най-големия разцвет на литературата и изкуството . Празниците в чест на бог Дионис са свързани с ритуални игри в които взимат участие лиричните и трагически хорове, маскирани като полукозли, получовеци.

Формата на трагедията била динамична. Нейното развитие може да се проследи в запазените произведения на Есхил, Софокъл и Еврипид.

Сатирна драма

Сатирна драма – весела пиеса, която винаги имала щастлив край.

Поставяла се след трагедията и отговаряла на последния акт на обредното действие – ликуването на възкръсналия бог.

Атинският театър

Театралното представление през епохата на разцвета на гръцкото общество влизало като съставна част в култа на Дионис и ставало само през време на празненствата. Големите Дионисии били празници, свързани с настъпването на пролетта и продължавали шест дни.

През IVв. хорът загубва значението си и цялата тежест в драмата пада върху актьорската игра. Актьорите играели на орхестрата (площадка за танци на която играели драматичните и лирични хорове). В отделни случаи, драматурзите имали възможност да построят сцената така, че едни действащи лица да са на по - високо ниво от другите.

„Великите гръцки драматурзи Есхил, Софокъл и Еврипид създали свои класически драми на нови и самостоятелни сюжети, дълбоко трагични и етично осмислени.“⁹

Творците на гръцкото изкуство Есхил, Софокъл и Еврипид

„Всяко от тези имена означава исторически етап в развитието на атическата трагедия, която последователно отразявала трите етапа от историята на атинската демокрация“.¹⁰

Есхил

Есхил е роден в Елевзин през 525/4г. наследник на знатен земеделски род. Като материал за своите трагедии използва героичните митове чрез които пресъздава историческото съдържание. Вярва в божествените сили и тяхното реално съществуване и въздействие върху човека.

Есхил първи увеличава броя на актьорите на двама и дава главна роля на диалога, за сметка на хора.

Една от най-ранните трагедии на Есхил запазена до днес е „Молителките“. В трагедията главната роля е поверена на хорът на Данаидите. Хоровата партия заема по-голямата част от трагедията. Пиесата няма пролог, започва с оркестър и хор. В края на трагедията към хора на Данаидите се присъединява друг хор на прислужниците, които пеят в чест на Афродита. Другите части на трилогията – „Египтяните“ и „Данаидите“ не са достигнали до нас.

„За ранните пиеси „Молителките“, „Персите“ са характерни с преобладаването на хоровите партии, малкото използване на втория актьор, слабо развитие на диалога и отвлечеността на образите. Към средния период се отнасят произведения като например „Седемте срещу Тива“ и „Прикованият „Прометей“. Тук се проявява централният

⁹ Георгиева - Маринска, Д. - Лекции по история на музикалната култура. стр.25

¹⁰ Тронски, И.М.- История на античната литература. София-1965г, стр.134

образ на героя, диалогът се развива, създават се пролозите, по-очертани стават и образите на епизодичните фигури.

Третият етап е представен чрез „Орестия“ , в която Есхил въвежда трима актьори.“¹¹

В драмата „Агамемнон“ хорът се явява носител на настроението, докато в „Евмени“ се явява като действащо лице.

Античните учени преписват на Есхил 90 драматични произведения, от които има запазени и достигнали до нас само седем трагедии.

Софокъл

Софокъл е роден Vв. (469г. - 406г.) в предградие на Атина-Колон.

„Уважението към религията и морала на полиса и заедно с това вярата в човека и неговите сили са основните черти от мирогледа на Софокъл.“¹²

„В началото на своето творчество Софокъл бил повлиян от Есхил, после намерил свой собствен път. При Софокъл трагедията "слиза" на земята, превръща се в човешка трагедия. Вниманието към индивидуалния човешки характер подтиква поета да направи изменения в структурата на трагедията и поставянето и на сцената. Хорът следи и коментира действието, което протича по-интензивно – на сцената се срещат и противопоставят със своите мотивировки едновременно различни характери. Лиричните партии на хора са съкратени за сметка на увеличените диалогични части: така наречените **епизоди**.“¹³

В „Електра“ – действието започва по много значим начин. Музиката е замлъкнала, само далечния барабанен рев и стенания, предвещават трагичните бури, които ще последват.

Трагическият плач в Електра е своеобразен лайтмотив в целия спектакъл.

В „Едип цар“ хорът пее за това колко е ограничено човешкото знание и непостоянно щастието.

Хорът в **Антигона** е носител на настроението, фон на който се развива действието.

Драмите на Софокъл продължават да се поставят на сцените и в нашето съвремие. Съвършенството на композицията, майсторството в

¹¹ Пак там.

¹² Тронски,И.М. – История на античната литература. София-1965г, стр.147

¹³ Кръстева,О. – Театърът през вековете, издателство Отечество 1980г. Стр.28

драматичното действие, силата на конфликтите, дълбочината на характерите, продължават да вълнуват зрителите така, както преди десетки векове.

Еврипид

Еврипид (480-406) , роден на остров Саламин .

„ Значението на Еврипид за световната литература почива предимно на неговите женски образи. Динамиката на чувствата и страстите е една от най-любимите теми на Еврипид. Той за пръв път в античната литература ясно представя психологически проблеми, особено в женската психология. .“¹⁴

Еврипид е написал 90 произведения от които, до нас са достигнали 19.

Хорът и неговото присъствие в трагедията е представлявал сериозен проблем за Еврипид, нарушавал сценичната правдоподобност и спъвал действието. Еврипид отделя хора от действието.

Героите изразяват чувствата си в соловите арии и в дуетите с хора.

„Любовните теми, психологическият анализ, начините за построяването на интригата, начините за водене на диалога, цялата редица сюжети и характери, въведени най-напред от Еврипид, станали трайно наследство на античната драма и разпространявайки се в различните ѝ видове, преминали в Рим, а след това и в по-късната европейска драма“.¹⁵

Комедия

„Комедия“ - песен на комоса (група от хора които пеят песни с хвалебно, подигравателно или любовно съдържание).

Хорът има съществено значение в комедията.

При Есхил преобладава повествователното, епичното начало.

При Софокъл и Еврипид хорът активно участва в развитието на драматургическата линия в действието.

В комедията хорът удвоява своята численост на 24 души (мъже и жени).

„Понякога хорът в комедията се разделя на два полухора, които в началото се състезават помежду си, а по-късно редуват своите песни. Хорът участва в основните моменти от комедийната структура – парод, агон – спор

¹⁴ Пак там

¹⁵ Тронски,И.М. – История на античната литература,Наука и изкуство,София – 1965г.. стр. 177

между противодействащите сили в комедията и парабазата (прекъсване) – обръщение на хора към зрителите. В парабазата се разграничават ода, изпълнявана от първия полухор, епирема, изпълнявана от неговия корифей, а след тях идват антода и антепирема, изпълнявани съответно от втория полухор и неговия корифей. Хорът изпълнява парода и екзода в маршов ритъм пеейки в унисон, а стазимите съпровожда с танцовални движения, които често представляват и фон, върху който се развиват соловите партии.¹⁶

Аристофан

Най-ярък представител на жанра **комедия** е Аристофан.

В гръцката комедия внезапно действието спирало. На сцената се появявал хорът. Хористите сваляли маските и почвали да пеят песни. А после корифеят държал от името на автора слово, което нямало нищо общо със самата комедия. След това кратко прекъсване, наречено **парабаза**, комедията отново продължавала.

В **комедията** имало понякога и постоянни лица. От тях по-късно щели да се родят много от героите на римския и средновековния театър и дори на театъра на Възраждането.

При Аристофан **комедията** е нещо съвсем оригинално, в нея нещата се издигат до символи и обобщения, а хорът приглася на актьорите и казва твърде неприятни истини.

След Аристофан хорът в **комедията** се забранява. Мотивът е – държавата не е достатъчно богата, за да поддържа хор. С изчезването на хора се стесняват и рамките на комедията и по-късно, когато се налага елинистичното влияние, тя се превръща в битова драма, наречена още „нова комедия“. В нея има постоянни герои: един влюбен и безпомощен герой, един роб, който му помага, една влюбена девойка и прислужницата или дойката. С други думи – битовата драма се готви да започне своя поход през вековете. Нейни най-ярки представители в Гърция са Филемон, Дафил и Менандър (около 343-291г.пр.н.е.)

Менандър

Менандър - в неговите пиеси действието се развива на улицата. Езикът на героите му не е езикът на Аристофан. Те приказват остроумно, но изтънчено.

¹⁶ Проданова, Куюмджиев –Старогръцкият театър като синкретично изкуство, стр 31

„**Менандър** пишел за всеки празник по една комедия, но до нас са достигнали само част от творбите му, сякаш времето е отсявало и подбирало най-доброто. Някои негови произведения са намерени в Египет. Впрочем учените откриват първите негови ръкописи през 60-те години на 19 век. А единствената му комедия „Дискол“, която е изцяло запазена в Александрия, е намерена едва през 1965г.“¹⁷

1.3. Музикалната култура на древна Гърция

„Въз основа на многобройните паметници от различен характер може да се направи една по-конкретна периодизация на развитието на гръцката култура и да се набележат най-главните нейни етапи. Гръцката култура може да се проследи в нейните пет главни периода на развитие:

- 1) период на Критско – микенска култура;
- 2) Омировски период;
- 3) преходен период към класическия;
- 4) класически период;
- 5) елинистичен период.

Те дават представа за музиката в развитието на танцувално-зрелищните игри . Най-разпространени музикални инструменти в този период били **авлосът** – духов инструмент от рода на **обоя** (често двоен), а от струнните – **лирата и китарата**. Намерен бил и египетският систрум, което потвърждава културната връзка между гръцкия народ и източните народи. На о-в Крит бил развит култ, свързан с религиозните вярвания за старите гърци, които отразявали митологичните им представи за света.

На специално уредени театрални площадки гърците изнасяли представления, обредни тържества и процесии, култови и хороводни групови танци във връзка с погребалния култ, с плодородието, природата и култа към различни богове и военни игри. Те се изпълнявали с хор в съпровод на музикални инструменти. Така възникнали танци и хорови песни - **пеан**.

Професионалната практика, в тясна връзка с народното самодейно изкуство, се обогатила с **нови жанрове**, възникнали школи с **нови жанрове**.

¹⁷ Кръстева,Олга –Театърът през вековете, Издателство Отечество -1980г.стр.28

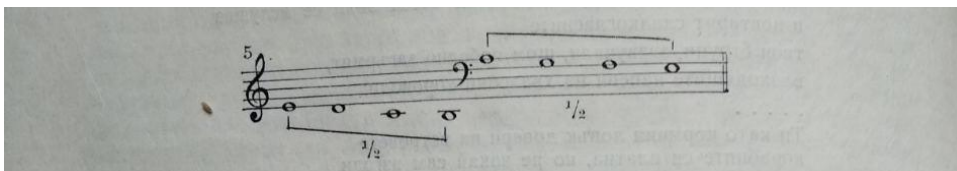
В Спарта и о.Лесбос музиката се включвала във възпитанието на младежта. Тук били организирани състезания, в които участвал първият исторически достоверен музикант на антична Гърция – **Терпандер**. Той основал школа на китаристите на о-в Лесбос и поставил началото на изкуството на **китародията** – т.е. вокално изпълнение с акомпанимент на **китара**, по подобие на което се създава и **авлодията** – пеене със съпровод на духов инструмент – **авлос**.

Музикалното изкуство в антична Гърция преживява своя най-голям разцвет в V- VIв. пр.н.е., т.е. през класическия период в развитието на гръцката държава и култура. Основно достижение в развитието на гръцката култура в този период е връзката на музиката с другите изкуства като висш синтез в древногръцката трагедия. Развитите отделни видове на епоса, лириката и свързаната с тях вокална и инструментална музика се обединили в ново драматично изкуство. Древногръцката трагедия показва изминатия дълъг път на гръцкото изкуство от неговата синкретична форма до най-висшата му художествена драматична форма.¹⁸

„Един от най-разпространените теоретични въпроси в древността е въпросът за **лада**. Науката за ладовете била в тяхна връзка с религиозния мироглед. Тя показва стремеж да се свържат и обосноват музикалните закономерности с астрално-космическите. На тази основа се формират разнообразни ладови системи. Господстващ за дълъг период и за всички народи е характерният безполутонен петостепенен лад – **пентатониката**, която се явява интонационна основа на древната музика. Освен пентатоничен лад съществували седемстепенен в Египет, Индия, Асировавилония и дванадесетстепенен в Индия и Китай. В Палестина се поставя началото на **тетрахорда** – звукоред от четири тона, като основа на лада.“¹⁹

Основните ладове са три.

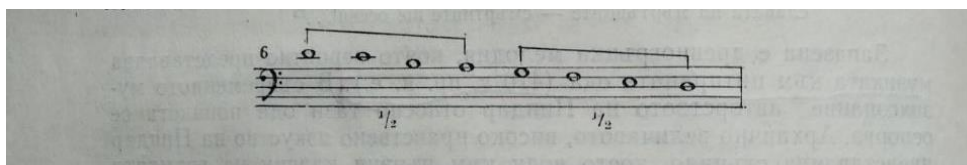
В **дорийския лад** тетрахордите завършват с полутонов интервал:



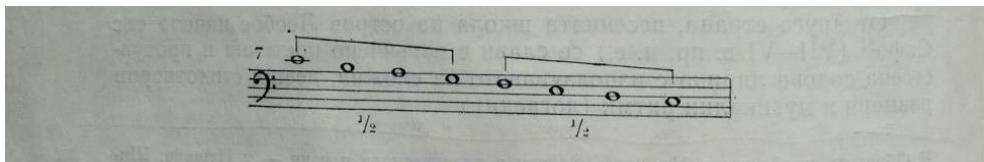
¹⁸Георгиева- Маринска,Д. – Лекции по история на музикалната култура, стр.19

¹⁹ Георгиева- Маринска,Дора – Лекции по история на музикалната култура стр.17

В тетрахордите на **фригийския лад** полутонът заема средно положение:



В **лидийския лад** тетрахордите започват с полутон:



Гръцките и римските писатели говорят за тъгата на **лидийския**, тържествеността на **фригийския** и войнствеността на **дорийския лад**. Последният е особено почитан от гърците, като вероятно голямо значение има динамиката на полутоновата интонация, с която завършват характерните мелодии .²⁰

„Инструменти. Музиката на древна Гърция е преди всичко вокална. Основната роля на музикалните инструменти е да съпровождат пеенето. Любими струнни инструменти на гърците са били **форминкс, лира и китара**, която се счита за най-добър инструмент при музицирането с лиричен характер.

Между духовите инструменти са разпространени **сиринкс** (флейтата на Пан) и **авлос** (от типа на обоя) – обикновен и двоен. **Авлосът** се използва преди всичко в театралната музика за съпровод на танците и гимнастическите състезания.

Учението на гърците за човечността на музиката, за нейното познавателно и нравствено възпитателно значение, за акустичните, хармоничните и ритмичните закономерности, за синтеза на изкуствата и най-сетне самите музикалнотеоретични понятия и термини – **„музика“**, **„мелодия“**, **„хармония“**, **„ритъм“**, **„метрика“** и други – всичко това става достойние на музикалните култури на много страни и народи през следващите векове и хилядолетия.²¹

²⁰ Розеншилд, К. - История на музиката.София:Наука и изкуство,1973г. стр.38

²¹ Пак там.

ВТОРА ГЛАВА

Методика

2.1.Музикално – театрални изразни средства

Динамика

Динамика (dinamike от гр. dinamis-сила) – силата с която се изпълнява музикалното произведение, силата с която говорим, силата с която се движим.

„Динамиката и динамичните нюанси се свързват пряко със съдържанието, с образната изразителност и интерпретация на песните".²²

Динамиката участва в **драматургическата линия** , кулминационни зони, кулминации, следкулминационни зони.

Динамиката е фактор в изграждането на звукови картини в сценичното действие.

Темпо

1.Темпо - бързината с която се изпълнява музикалното произведение, бързината с която говорим, бързината с която се движим.

Противопоставяне на темпа между песен и сценична пластика в сценичното действие.

- Импресия „Пеперуди“ от спектакъла „Безсъние“- пеперудите пеят народната песен „Похвали се бяла Рада“ в бързо темпо, люлеейки се в люлки, които се люлеят в по-бавно темпо. Техническият проблем при изграждането на тази сцена е бавното движение в люлките, което подвежда студентите да забавят бързото темпо на песента.

²² Мичева, Диляна – Вокалното обучение на актьора.София: 2019, стр.71

Противопоставяне на песен в бавно темпо със сценично действие в бързо темпо.

- В импресия „Самодиви“ от спектакъла „Безсъние“, самодивите пеят бавната народна песен „Ветер гора люля“, в същото време се движат в бързо темпо подмамвайки момчето в техния иреален свят.

Темпото - фактор в организацията на сценичното действие. В еднакво темпо на песен и пластически рисунъци се изграждат сценични образи , сценични ситуации:

- Спектакъла „Между небето и земята“ в импресия самодиви – пластическите рисунъци на самодивите в бавно темпо се разполагат в песента „Нани ми Дамянчо“ също в бавно темпо.

Противопоставяне на темпа, като композиционен похват в полифоничните обработки на песните.

- В полифоничното съчетание на песните „ Дилмано Дилберо“ (редуване на сложни неравноделни размери) и "Заспало е челебийче“ (бавна безмензурна песен).

Темпото като изразно средство в изграждане на темповата характеристика и образа на персонажите - мишле, таралеж, змия, зайче, мече, слон, кенгуру , момче, старец, момиче, баба, и т.н.

Ритъм

Ритъм – организацията на дълги и къси нотни стойности. Произлиза от гръцки език: *rhythmos* .

1.Основни функции на ритъма:

Ритъмът организира мелодията.

Ритъмът участва в определянето на жанра на музикалното произведение.

Ритъмът участва в изграждането на музикалната форма

2. Ритмична организираност на строфите

За древните гърци трите изкуства – музика, поезия и танц представляват едно неделимо цяло. Тези изкуства са обединени и подчинени на ритъма – „организаторът на времето“.т.е. на трайностите в поезията, в музиката и в танца – трайностите на сричките, тоновете.

В художествената песен, както и в другите вокални жанрове, изградени от двуединството мелодия- поезия , общата форма се определя от своеобразието в строежа на стиховете, строфите, от техния ритъм и метрична размереност.

Според Стоян Джуджев фонетичната структура на гръцкия език е наложила сричката, като най-малката градивна единица на словесния текст.

Ритмичните константи между стиховите паузи, цезури, вътрешни рими оформят, налагат особености на вътрешен живот и външна изява в двуединството текст и мелодия.

Ритмичната организация в строежа на стиховете, строфите в поетичното изкуство е много близка до конструктивната страна в музиката.

Музикален мотив, музикална фраза, полуизречение, период имат сходство с дума, фраза, строфа, двустиише, тристишия, четиристишия.

Според Станиславски звуците на буквите, на сричките, на думите са отличен материал, за да се предава и да се изявява чрез тях темпоритъмът както на вътрешния подтекст, така и на външния текст. В процеса на речта текущото време се запълва като се произнасят звуците с най-разнообразни дължини, между които има спирки. Линията протича във времето, а това време се дели от звуците на буквите, на сричките на думите на ритмически части и групи.

Метрум

Метрум –редуване на силни и слаби времена (тактуване).

Промяната на метрума рефлектира в промяната на сценичната ситуация

Чрез променящата се песенно – пластична линия се променя драматургическото действие.

Метрика

Метрика – Старогръцка дума измерително изкуство.

Метриката е изкуството да се подчинява говорът и неговите елементи (срички) на законите на ритъма. Метриката почива върху принципа на дължината (трайността на сричките), а не върху ударението на думите, както в поезията на повечето съвременни народи.

Метрична стъпка

Сричките биват: двусложни, трисложни, четирисложни в зависимост от техния брой, а в зависимост от броя тактовите времена биват двувременни, тривременни, четиривременни и т.н.

Класификация на тактовите размери:

1. Прости тактови размери .

Двувременни тактове : 2/4, 2/8, 2/16.

Тривременни тактове: 3/4, 3/8, 3/16.

2. Сложни тактови размери.

Сложни равноделни тактови размери.

Сложните неравноделни тактови размери.

Метроритъмът на мелодията подпомага извеждането на смисъла и логиката в текста, както и организирането на логическите ударения в него.

Ауфтакт (непълен такт) слабо метрично време съставено от една или повече нотни ритмични стойности, което предхожда силното време на следващия пълен такт.

Ауфтактът води до неправилна промяна на фонетичното ударение.

Музиката на музикалния съпровод организира словото , пласирано в музикалната форма на песента. Всяка словесна реплика трябва да бъде пласирана в структурата на музикалната фраза – задължително трябва да започва на първото силно време от такта.

Паузи

„**Пауза** (лат.pausa прекъсване) момент от музикалното изпълнение на отделна партия или на целия ансамбъл, в който настъпва прекъсване на звученето – мълчание. “²³

²³ Четриков.Св.- Музикален терминологичен речник . С-1969г.

Знаците за **пауза** имат различни форми (стойности), които подобно на нотните форми, определят относителната трайност на мълчанието.

Когато паузата прекъсва само говора, а емоционално-комуникативния процес в нея продължава, тя е съдържателна, запълнена емоционално. Този механизъм може да се разбере най-пълно чрез дишането. Характерът на вдишването и издишването следва мисловно, емоционално комуникативния процес.

Противопоставяне на метруми в сценично действие

Противопоставянето на метруми е както в пластиката на актьорите, така и в песните „Девойко мари хубава“ и двупластовата песен „Бяла Рада“ . Пластическото поведение на жените е в 4/4 метрум, а играта на мъжете с косите на жените е в свободна метрика. По този начин противопоставянето на песните и действено пластичните метруми се подчиняват в единна полифонична партитура на спектакъла. Акцента остава върху търсенето на постановъчно драматургически контрапункт мъже/жена .

Артикулация

„Артикулация“ – (лат. articulation) – разчленено, учленяване на говорните звуци, начина по който се изпълнява музикалното произведение, начина по който говорим, начина по който се движим.

Видове артикулации

Legato- свързано . Обозначава се с дъгичка, която свързва различни по височина ноти.

Staccato - кратко откъснато, обозначава се с точка поставена над нотата.

Non legato – (не легато). Обозначава се с чертичка поставена над нотата. Във вокалните жанрове артикулация non legato се изпълнява с твърда атака на тона.

1.Артикулацията като обединяващ фактор в песенните полифонични обработки:

- В сцената "Кукери и девойки" в спектакъла "Между небето и земята" двете песни в полифоничното построение „Похвали се бяла Рада“ – „Девойко мари хубава, зарад теб йостанах на планино“ са в артикулация легато.

2.Противопоставяне на артикулации в полифоничните песенни обработки:

- В полифоничното съчетание на песните „ Дилмано Дилберо“ е в артикулация нон легато , „Заспало е челебийче“ в артикулация легато.

Прозодия

Прозодия (гр. - пеене, акцент).

"Съвкупност от езиковите елементи, които изграждат ритмико-мелодичната организация на речта и стиха – интонация, дължина и краткост на гласните, ударени и неударени срички."²⁴

"Когато слаба,(неударена сричка) в края на думата отива във възходящ интонационен ход в мелодията, се получава прозодия – променя се върното фонетично ударение в думата."²⁵

Интонация

"Интонацията в езикознанието е комплекс от движението на основния тон на говорене надолу, нагоре... Сложността при формулирането на функциите на интонацията произтича от нейния езиков и речеви аспект. Ритмико – мелодичната организация на речта се постига чрез интонацията, която синтактично оформя изречението и изразява отношението на говорещото лице към съдържаната в него информация".²⁶

„Какво би следвало да разбираме под интонация и образ на интонацията? На първо място това, че в интонацията включваме всички познати до сега акустични и фонологични измерения на гласовите средства за изразяване на отношение при изграждане на атмосфера на общуване"²⁷.

Според проф. Елисавета Сотирова, артикулацията представлява контура на словесните образи, а интонацията носи техните бои, цветове. Говорната и музикална интонация взаимно се допълват, но има и

²⁴ Български тълковен речник, изд."Наука и изкуства", С.,1995г.

²⁵ Мичева, Диляна – Вокалното обучение на актьора,София-2019г. стр.81

²⁶ Раева, Веселина - Прозодичното оформяне на речта като педагогически похрат,София :Онгъл,2012г. стр.33.

²⁷ Гърбев, Любомир – Образи зад думите. София.НБУ,1999

съществена разлика между тях. Говорната интонация не се основава на точно определени височини, докато музикалната интонация е с точно височина на тона.

Тембър

Тембър(фр.–timbre-окраската, цвета на тона).

Тембър – качество, по което могат да се различават тонове, които имат различен произход (напр. тоновете на цигулката, флейтата, певческите гласове и др.).

Хармония

Хармония (гр. – разбирателство, съгласуване, свързване в едно цяло).

„Хармонията е музикално изразно средство, притежаващо различни изразителни и конструктивни свойства, които могат да бъдат сведени до три основни страни:

1. Като допълваща и доизказваща мелодията;
2. Колористични свойства;
3. Функционалност. „²⁸

Полифония

Полифония – (гр. многоглас) .

„Полифонията е вид многогласие, в което гласовете представляват самостоятелна, равноправна мелодична линия.“²⁹

Мелодия

„**Мелодия** (от гр. melodia пеене, песен, напев) едногласно изложение на музикалната мисъл, в което е съсредоточен в най-голяма степен основният образен характер на музикалните произведения. В някои случаи мелодията представлява завършено самостоятелно произведение, в което тя концентрира цялото образно съдържание, както е в народните песни.

²⁸ Стоянов, Пенчо – Музикален анализ, София: Музика, 1993г. стр.30

²⁹ Стоянов, Пенчо- Музикален анализ . София 1973г., стр.115

Мелодията представлява сложен комплекс от няколко изразни средства. Нейните най – важни страни са: височинни и ритмични съотношения между тоновете, които я съставят, интонационна страна, ладово – хармонични връзки между тоновете, темпо и жанрови особености. Мелодията е основен формообразуващ фактор, който подчинява всички останали елементи на музикалните форми : хармония, тембър и др., които допълват и доизясняват смисъла ѝ. Всяка мелодия е вълнообразна и съдържа подеми и спадания, при което се получават различни по своята мелодико – линейна функция **мелодически върхове**.

Взаимопроникване на изразните средства в театралния спектакъл

Взаимопроникването на изразните средства се подчинява на цялостната организация в театралния спектакъл.

Противопоставяне на изразните средства в действието на кукления персонаж с изразните средства на песента

Според проф. Диляна Мичева: В някои случаи в сценичното действие изразните средства на кукления персонаж контрастират с изразните средства на песента.

2.2. Аспекти в двуединството пеене – слово

Какво носи песента в театралния спектакъл звучащото в музика слово?

Какви са закономерностите на връзката между мелодия и текст?

„В двуединството пеене – слово съдържанието в текста проправя път към проникването в музикалното съдържание, музикалната изразност на мислите и чувствата, а мелодията на песента подсилва словесната идея и въздействие.“³⁰

Взаимопроникването на смисловото съдържание в текста с емоционалното въздействие на мелодията превръщат песента в естетически факт.

³⁰ Мичева, Диляна – Вокалното обучение на актьора. София 2019

Тяхното единство е фактор, който обуславя спецификата на песента и от който до голяма степен зависи нейното художествено въздействие.

Връзката между текст и мелодията на песента се търси в техния взаимен аналог: интонации, паузи, ударения, метрум, ритъм, артикулации и т.н.

В своите уроци Станиславски непрекъснато свързва сценическия говор с музиката.

Според Станиславски „Не е достатъчно да умееш сам за себе си да се наслаждаваш на речта и пеенето. Трябва да можеш да ги предадеш и на публиката. Речта е музика, текстът на ролята и пиесата е мелодия, опера или симфония. Говоренето на сцената е не по-малко трудно от пеенето. Когато артистът прониква в душата на буквите, думите, фразите, той ме води след себе си в дълбоката съкровищница на произведението. Когато той ярко рисува със звук и описва с интонация това, което преживява вътре, той ме заставя да виждам с вътрешните си очи онези образи и картини, за които разказват думите му и които се създават в неговото творческо въображение.“³¹

2.3. Музикална форма на песента

Музикалният анализ има за задача да разкрие съдържанието на дадено музикално произведение, на специфичните вътрешни закономерности.

„Анализ означава разчленяване на цялото на части. Това разчленяване на музикалното произведение е един от етапите на цялостния аналитичен процес, към който се прехвърля след цялостно прозвучаване на произведението.“³²

Разчленение в музикалната форма

Музикалната форма е една цялостна образно-тематична система.

Разчленението на частите дава яснота и логика на възприятието. Като цяло действат две взаимно допълващи се тенденции: Конструктивна и процесуална.

Цезурата разделя музикалната форма на части, като всяка част има различна степен на завършеност.

³¹ Станиславски, К.С. – Работа на актьор. София: Изток – Запад, 2015

³² Стоянов, Пенчо – Музикален анализ. София: Музика, 1993г. стр. 6

„Дял е част от музикалната форма, която притежава относителна смислова завършеност и може да изпълнява самостоятелна структурна функция“.³³

Фактор в разчленяването на музикалната форма се явява смяната на изразните средства, темпо, метрум, динамика, артикулация, тембър, хармония, смяна на регистър.

Музикален мотив (лад – motus – движение) – най-краткото логически неделимо музикално построение.

Мотивът притежава интонационна характерност и обединява няколко тона около един мелодически силен момент. Обемът му се определя спрямо по-големи построения : фраза, полуизречение , период.

Мотивите могат да бъдат кратки и дълги.

Период

Периодът представлява смислена единица от музикалния синтаксис, която се отличава с тематично и тонално единство на съдържанието.

Периодът се отъждествява със структурата на **проста едноделна музикална форма** (малко а).

Проста двуделна форма

Проста двуделна форма - състои се от два дяла (а, b) .

Простата двуделна форма се среща най-често в песенния жанр , който първи дял е куплетът, а втори припев.

Функции на втори дял (b)

- **Развиваща** – доразвива тематичният материал от първи дял (а);
- **Контрастна** – поява на нов тематичен материал, контрастен по характер с първи дял (а).

Проста триделна форма

Простата триделна форма – изградена от три дяла (а, b, а), които имат своя самостоятелна функция: експозиция, среден дял, реприза.

³³ Пак там

(а) – експозиция;

(b) – среден дял с развиваща или контрастна функция;

(а) - реприза.

Първият дял на простата триделна музикална форма, завършва в основната или в доминантовата тоналност. Функцията на средният дял може да бъде развиваща или контрастна.

Средният дял (b) се характеризира със структурна неоформеност и тонална неустойчивост.

Репризата (а) може да възстанови тематичния материал от експозицията на простата триделна форма без изменения, а в някои случаи да обогати с нови детайли съдържанието на тематичния материал.

В песенният жанр простата триделна форма може да има въведение, преходи между частите и заключение. Възможни са и повторение на частите.

2.4. Работа върху песента с акомпанимент (клавир и синбек)

„Акомпанимент (фр. accompagnement, ит. accompagnamento- съпровод , придружаване).

Под акомпанимент обикновено се разбира специално обособена партия на акомпаниращия инструмент (в инструментални пиеси, художествени песни, романси, ария и пр.) или на оркестъра (при соловите концерти). Акомпаниментът може да бъде включен и в самата тъкан на произведението, предназначено за многозвучен полифоничен инструмент (пиано, орган, арфа, китара и пр.).

Включването в учебния процес на песни с авторски клавири обогатява студентите, подпомага развиването на хармоничен и полифоничен слух. Богатата клавирна фактура, различните тембри в октавовите групи на пианото разгръщат колорита на мелодията.

В някои случаи мелодията на песента не се съдържа в клавирната фактура, изградена основно в смяна на хармоничните функции на мелодията.

Студентите с относително развит музикален слух се затрудняват в точното интониране, не усещат интерваловото съотношение между тоновете на мелодията както и целия мело-ритмичен рисунък на песента.

В такива случаи в работния процес вокалният педагог променя авторската партитура и прибавя мелодията на песента докато студентът я овладее.

Често като начален етап в овладяването на евъргрийни, арии, ансамбли от музикъли преди да пристъпят към работа със синбек студентите овладяват вокалните партии първо с авторския клавиър.

В работата с клавиър акомпаняторът слуша солиста, съобразява се с дъховете между музикалните фрази, както с промяната на темпата (ако има такива).

Работа със синбек

Развиването на техническите възможности – електронни инструменти, компютърни техники изведоха композиционното и изпълнителско майсторство на съвършено ново ниво. Това наложи и нови подходи в работата по вокално обучение на актьорите.

Богатството на ритми, хармонии, оркестрови тембри в оригиналните партитури се губят в обикновения клавиър. Извеждането на крайния естетически продукт на вокалния материал е в съчетание с авторския или съавторски аранжимент на песента , поднесен на синбек.

При свързването на вокалната партия със синбек възникват технически и изпълнителски проблеми – за разлика от работата с корепетитор в клавира, който следи солиста, в синбека студентът трябва да слуша и да се впише във формата на синбека.

Овладяването на песенния материал се извършва постепенно - в началото студентът изработва песента със плейбек заедно с изпълнителя, след като го овладее, преминава на втория по-сложен етап – овладяване на песните със синбек. В двата етапа може да възникне проблем с уеднаквяването на тоналностите. В някои случаи изхождайки от индивидуалните гласови възможности на студента, гласов диапазон, гласова теситурa се правят малки тонални промени още в плейбека в рамките на половин или цял тон. Това налага в по-късен етап уеднаквяване на тоналност на плейбек със тоналността на синбека – чрез компютърни програми.

Овладяването на техническите и изпълнителски умения се изграждат по етапно. Самостоятелно се изработват песните със синбек, движенията самостоятелно се овладяват и в последния етап всички компоненти на цялата партитура се съчетават в творческо единство.

Работата със синбек развива и обогатява техническите и изпълнителски умения на актьора, провокира неговото въображение в търсене на актьорско превъплъщение, различно от решенията във видео-клиповете, както режисьорските решения в някои мюзикъли, поставени на театрална сцена.

2.5. Изграждане на технически и изпълнителски умения на актьора, който пее акомпанирайки си с музикален инструмент

Съчетаването на пеене със свирене на музикални инструменти поставя сериозна психо-физическа задача, решаването на която изисква включване на новосформиращи се рефлексии в общия процес на цялостното формиране на актьора.

Овладяването на песента едновременно със свиренето на музикален инструмент и темпо-ритмичното координиране на партньорите в действието на куклата е сложен акт в актьорското поведение, който изисква дълъг постепенен, поетапен процес на овладяване на различните компоненти.

В изграждането на **вокално-инструменталните** ансамбли трябва да се намери студент, който да се научи да свири на тъпан добре и да може да изгради сложната координация сценично действие, свирене на тъпан, едновременно с пеене в общата ансамблова песен.

ТРЕТА ГЛАВА

Песента – фактор в изграждането на музикално театралната форма

3.1. Българската народна песен в нови музикални форми в творчеството на проф. Диляна Мичева

Проф. Диляна Мичева споделя „Засилването на интереса към жанровата проблематика във фолклористиката през последните 20-30 години се обуславя от обстоятелството, че жанрът е система, в която даденото фолклорно явление се проявява в неговото многообразие, разновидност, сложност и единство. Това съответства на съвременните разбирания за комплексната същност на фолклора, където всеки един от компонентите му (слово, музика, танц, обичай, костюм и др.) се проявяват в непосредствена връзка и взаимозависимост с даден фолклорен жанр в живота на един народ.“

Музикалните построения се изграждат по два начина:

- външно – чрез прибавяне или повторение на срички, думи, двустипия или цели куплети и рефрени.
- вътрешно – процесуален път – непрекъснатото натрупване на нов тематичен материал поражда нови връзки и съотношения.

Композиционни похвати

- **Пластова полифония** – идеята за **пластова полифония** съществува още в някои вокално инструментални произведения на Йохан Себастиан Бах. Пластовата техника е едно от явленията в музиката на ХХ в. Като пример за различен жанров контрапункт може да се даде музиката на Сергей Прокофиев към филм „ Поручик Киж“ . Композиторът съчетава приспивна песен и траурен марш – драматургическо средство, продиктувано от гротескната специфика на жанра.

- **Линеарност** – в гласовете са заложили линейно мелодически сили, които в условията на линеарното мислене, достигат до пълна автономност на гласовете.
- **Разнотемнен контрапункт** – получен от съчетаването на две или повече различни самостоятелни по съдържание линии.
- **Остинатна техника** – един от древните принципи в многогласието, при който една мелодична линия или кратка мелодична формула се повтаря многократно в баса. Останалите гласове надстрояват фактурата, като контрапунктират, акордови комплекси.
- **Едновременен контрапункт** - принципът на **едновременният контраст** е основен в построяването и организацията на звуковата материя. Той е заложен в Баховата форма и е предизвикателство към нашата съвременност. Докато в по старата музика в едновременното съчетание на контрастните елементи няма различия в жанра, то в музиката на ХХв. и конкретно в обработките на проф. Диляна Мичева, вниманието е насочено към едновременното съчетание на различни жанрови плоскости в ярък контраст.
- **Алеаторна техника** – **терминът алеаторика** свързваме с определени композиционно технически модели. Върху един модел може да има различни версии, но с придържане към него. Времето за импровизация се определя от автора в началото на всеки модел. Според начина и степента на използване на свободното протичане на моделите различаваме абсолютна и контролирана алеаторика.
- **Жанров контрапункт** – съчетаване на песни (песенни пластове) от различни музикални жанрове.
- **Принципи за съпоставяне** – съпоставяне на различни тембри (мъже – жени) , висок регистър – нисък регистър, бавно – бързо темпо, статично – динамично.
- **Смяната на фактурните функции** – в някои случаи песните сменят своите функции във фактурата. От водеща песента става придружаваща и обратно.

3.2. Пространствени измерения на песента в театралния спектакъл

Издигането на песента в нови категории времево-пространствени и тяхното проектиране в театралните принципи доведе до разкриването на нови възможности и пътища на синкретизъм между песен, слово, танц, изобразително изкуство в театралния спектакъл. Този синкретизъм изисква комплексен подход в търсене и постигане на нови театрално-песенни форми .

Пренасянето на звуковата материя от времето в пространството поражда необходимост от ново емоционално извеждане на съдържанието в по-абстрактни нови театрално - песенни форми.

Това е многостранен процес, който обновява съдържанието и структурата, обогатява я с нови изразни средства, разширява диапазона в изразните ѝ възможности, повишава способността ѝ да резонира на новите жизнени явления.

Според музиковеда Друскин, „В музика на Клод Дебюси пространственият ефект се създава не с чисто изобразителни звукоподражателни средства, а чрез съпоставяне на плоскости и обеми. Той съчетава различни динамични фактурни пластове на вертикалното измерение, такива съотношения раждат асоциации с близост и далечина, с протяжност и обем на изобразяването“.³⁴

„**Височина** височинно- звукова перспектива на регистровите съотношения в гласовете и музикалните инструменти се третират като съотношения на вертикално изменение.“³⁵

Съпоставянето на песенните пластове в тяхната регистрова амплитуда от най-ниски до най-високи интонационни позиции асоциират тяхната **пространствена височина**.

Широчина и дълбочина съпоставено редуването на мелодически рисунък с фон. Мелодическият рисунък ту се изтъква на преден план, ту се поглъща от фона, извиквайки усещания за широчина и дълбочина. Въплъщаването в сценичното пространство на полифонично преплетените песни с музикални инструменти, с гласово-говорни интонации в различни динамики, артикулации и звукови ефекти създават **обем и широчина** на

³⁴ Друскин Михаил– „История на музиката“ 1974г. стр.156

³⁵ Пак там.

песенно – пластическите образи. Тяхното разполагане в сценичното пространство извежда песента и в категория **дълбочина**.

В музиката на ХХ век в творчеството на съвременните композитори се срещат композиционни похвати ,които пораждаят явленията „полихромия“ (многоцветност).

Спектакълът „**Безсъние**“ режисьор доц. Жени Пашова, доц. Петър Пашов, музика доц. Диляна Мичева се разгърна в нова театрално-музикална форма в която образи, песни и светлина преливат в онази своеобразна връзка, която изпълва със собствен живот сценичното пространство. Песенно-пластичните образи в светлини и сенки се търсят в илюзорното пространство, неспирно бликащо движение.

Песенните багри и светлинна звучност преминават през платна, тояги, воал, люлки, чекръг, черги, ризи и вода, за да изградят метафорно-алегоричния свят в безкрайното пространство. В него не се интересуваме от времето, то като че ли е спряло завинаги и само обречената любов се гърчи в иреални светлинни звукови образи на самодиви, пеперуди, подсилени чрез редуване на песни и смяна на ритмите в тъпана.

Образна светлинна многогласност

Наслаждането на светлинни багри върху пластическите изображения и различните песенни пластове, изграждат сложна полифонична фактура на сценичното действие.

Едновременното движение на разнообразни пластични песенни и светлинни линии, разположени в единно пространство, изградиха неповторими полифонични изображения в театрални картини.

В спектакъла „**Безсъние**“ песни, светлина, действие, пластични куклени изображения живеят свой живот, но служат за разгъването на една нова театрално – музикална форма, в която песните намират своята времева и пространствено-светлинна проекция.

3.3. Ролята на песента в изграждането на говорно-певческата характеристика на персонажа

„Гласово – говорната характеристика представлява цялостният , уникален и специфичен маниер на словесно присъствие на конкретния персонаж в

спектакъла който се гради от актьора на базата на биографията на образа и анализа на текста. “³⁶

Към този извод на доц. д-р Тодор Мечкарски , ще се разреши да прибавя понятието говорно-певческа характеристика, тъй като всички закономерности при изграждането на гласово-говорната характеристика на персонажа се отнасят и до изграждането на говорно- певческата характеристика на персонажа.

„Гласово – говорната характеристика в изграждането на образа в кукления театър е такова съчетание на глас и особености на говора , което най-точно отговаря на визията на куклата. Тя включва в себе си такива качества на гласа – височина , сила, тембър, както и характеристики на речта – темпо, ритъм ,интонация, деформация, които съответстват най-точно и на характера и на емоционалния свят на персонажа.“³⁷

От това следва: „Актьорът в драматично представление използва своите собствени гласови характеристики, съобразявайки ги със собствената си физика и визия, подчинявайки се на постановъчното решение за сценичния образ. В кукленото изкуство има една основна специфика, а именно „мъртвата“, „нежива“, „скулптурна“ даденост на куклата. Актьорът в кукления театър съобразява своите гласови характеристики не със своята собствена физика и визия, а с тази на куклата. Това налага употребата на широк гласов диапазон, речеви умения, способността за бърза промяна на динамика на звукоизвличането или говора, съобразено с физико-мимически и жестовите особености на куклата.“³⁸

Фактори в изграждането на говорно – певческата характеристика на куклените персонажи:

„Визуалните характеристики ни водят предимно към гласовата изразност на образа.“³⁹

„Конструкцията на куклата, нейната пластическа цялост и завършеност (ако тя е такава) съдържа съществени черти на героя.“⁴⁰

Размерът , материалът, типажът на персонажа ще определят тембъра, нейния глас , темпо – ритмичните и пластични възможности.

Песента се явява огледало на вътрешния живот на куклата, следва емоцията, ситуациите в драматургическата линия.

³⁶Димитров-Мечкарски,Тодор - Терминологични основи на сценичната реч , Рафаго, София 2019 г.

³⁷ Илкова,Катерина - И проговориха. изд. ТАРА , Пъблишинг, С, 2014 г.

³⁸ Стефанов,Димитър – Гласът средство за въздействие – Сборник с научни доклади. стр 85

³⁹ Илкова,Катерина – И проговориха .София 2014

⁴⁰Пак там.

1. Гласът в говора и песента са в зависимост от размера на куклата.

„Ако съпоставим две кукли различни по размер техният глас не би бил еднакъв по мащаб на звучене, а би съответствал на размерите им.“⁴¹

2. От мащаба.

Ако на сцената се появят два персонажа – великан и джудже мащабът на куклите ще определи и тяхното звучене – сила, тембър, диапазон, темпоритъм, интонации, артикулации.

3. Полът на героя – „Това е обективна природна даденост, която придобива знаково значение.“⁴²

4. Пропорциите – „С проблеми на говорно певческата характеристика на героя е свързан и въпросът за пропорциите на отделните части на една и съща кукла.“⁴³

Как би звучала кукла с глава, по-голяма мащабно в сравнение с другите и части?

5. Фиксирана физиономия – Фиксираната физиономия на куклата води към типизиране на героя. От там тя подсказва не само говорната и певческа характеристика, но и черти на характера, които също се отразяват на говора и пеенето.

6. От характера – Особеностите на характера влияят най-активно върху елементите на говорно-певческа характеристика.

Как се проявява тя?

7. Система кукли:

- Петрушка – движенията са по-насечени и по-припряни ;
- Явайки – изящество в слово и песен;
- Марионетки – най-близо до човешката реална гласова характеристика съобразена с характеристиката на персонажа;
- Ръкавични кукли „главички“ .
- Импровизирани кукли.
- Импровизирани кукли от музикални инструменти.
- Хора – кукли- (куклени елементи от съответния образ крила, ръце, крака и др.)
- Хора – кукли с маски – (маските не обхващат устата).

⁴¹ Илкова, Катерина – И проговориха. София 2014

⁴² Илкова, Катерина – И проговориха- София 2014г.

⁴³ Пак там.

Според проф. Атанас Илков „ Колкото една кукла е по-близо до натурата, толкова по-лесно се намира нейната гласово-говорна характеристика. Колкото по-обобщен или по-условен е нейният образ по-отдалечен от натурата, толкова по-трудно тя намира своя говор.“

„Какъв би трябвало да е пътят на съвременния български актьор по изграждане на гласово – говорна характеристика на персонажа? Съвременният актьор би трябвало все повече да може да работи в различни стилистики, като основен фактор за това е познаването на тези стилистики“.⁴⁴

Гласовите характеристики на персонажите в анимационните филми

В учебния процес по вокално обучение със студентите на проф. Румен Рачев изработваме програма с песни от анимационни филми със специална задача – Художествено изграждане на гласовите характеристики на персонажите. Образът пее!

3.4. Песента – компонент от изграждането на сценичния образ

„Музиката и словесният текст във вокалното произведение винаги се намират в определено художествено съотношение. Това означава, че образният характер на музиката в произведението както изцяло, така и в отделни негови теми, в една или друга степен е естетически родствен на смисъла на словесния текст.

Художественото съотношение се проявява най-нагледно в това, че смяната на образите и настроенията в словесния текст е съпроводена със смяната на образния характер в музиката, а възвръщането на предишните образи в текста съответства на репризата в музиката. За пример могат да служат много вокални произведения, написани в триделна форма, например арията на Олга из операта „Евгений Онегин“ от Чайковски, където повторението на началния текст съответства на репризата в музиката.

Художественото съответствие между текст и музика обаче никога не може да бъде буквално, тъй като законите, по които се развива литературно-поетичната мисъл в словесния текст, принципно се отличават от законите

⁴⁴ Мутишева, Лора -Гласово-говорната характеристика в съвременния подход при изграждане на сценичния образ, София 2015г.

на тематичното развитие в музиката. Затова художественото съответствие между музика и текст всякога се оказва частично и представлява родство между образите, но не и тяхното тъждество.

Отделните видове художествено съответствие между музика и текст значително се отличават в различните стилове и жанрове на вокалната музика.⁴⁵

3.5. Образният характер на вокалната музика в музикално - сценичните жанрове

В сикретичната връзка между литература, музика, театър се раждат художествени образи като: Прометей, Антигона, Медея, Дон Кихот, Дон Жуан, Бай Ганьо, Албена, Мария Десислава, Борис Годунов.

Опера

В оперния жанр художествените образи се явяват носители на определени идеи.

Пример – образите в операта „Дон Жуан“ – Моцарт.

- Образът на **Дон Жуан** е олицетворение на силната и смела човешка личност, освободена от предразсъдъците, стремяща се към пълно и щастливо изживяване на своя живот.
- Образът на **Елвира** – саможертвата и безкористната любов.

В историческата музикалната драма „Борис Годунов“, композиторът Модест Мусоргски разкрива личната трагедия на Борис Годунов. Главното действащо лице е народът.

Мюзикъл

Изграждането на художествен образ чрез взаимопроникване на художествения текст, който контрастно преминава в песен (монолог - ария).

⁴⁵ Скретков, С. – Анализ на музикалните произведения – Наука и изкуство - София 1964г.

Пример - монологът и арията на Луиза от мюзикъла „Фантазори“. Песента рефлектира върху чертите на характера, настроенята, емоциите на Луиза.

Пример - мюзикълът „ Кабаре“, песента “Wilkommen”- преминаване от пеене в говор, речитатив , в пеене се разкрива образа на конферансието в мюзикъла.

Образният характер на песента в драматичния и куклен театър

В драматичния театър сценичното действие се извършва чрез средствата на човешкото тяло. Актьорът изгражда сценичния образ, съпреживява съдбата на своя герой . Това налага изграждане на „актьорска органика“, вяра и наивност в предлаганите обстоятелства.

Актьорът кукленик също изгражда образа на кукления персонаж чрез психика, душевност, въображение, креативност.

В кукления театър сценичното действие се извършва чрез трансформацията на изразните средства на актьора в изразните средства на куклата.

В драматичния театър актьорът използва цялостния си психо – физически апарат.

За актьора в кукления театър творческият процес, сценичното действие преминават чрез **куклата**.

Трансформацията на изразните средства на човешкото тяло , закономерно свързана със сценичното действие на куклата, формира сценично творческо въображение. Сценичното действие на кулата се обуславя от нейните сценични – изразни средства и възможности.

„От физиологична гледна точка се получава пълно преустройство на двигателните навици. Трябва да седне на сцената куклата, а не човекът. В действие влизат непривични мускулни групи – на рамото, шията, китката. Именно това преустройство и свързаните с него трудности, правят за някои студенти първия етап от сценическото съществуване с куклата, твърде непривлекателен.“⁴⁶

Драматичният актьор контролира своите умения, творческо въображение според целите и стила на образа на драматическия герой. Чрез механизацията на своята двигателна система актьорът на сцената

⁴⁶ Адрианова Т.П. – Основы тренинга артистической техники, сб. Кукольного театра, ЛГИТМИК, стр. 65

формира, деформира образа на драматическия герой, обединява обекта и субекта на своето творчество.

В свое интервю, доц. д-р Лора Мутишева в докторат "Гласово-говорната характеристика в съвременния подход при изграждане на сценичния образ" поставя въпроса:

„Каква е връзката между пластическата изразност и гласово-говорното интерпретиране на образа?

Според доц. д-р Пенко Господинов: „Тялото и гласа са основните изразни средства на актьора на сцената, но те трябва да са в психофизическа цялост, гласа отразява във всички свои характеристики психологическото състояние и е негов пряк израз“.⁴⁷

Според проф. д-р Пенчо Стоянов: „Движението прониква във всички измерения на звуковата материя, как се проектира върху нейната вертикална и хоризонтална среда. Изведено на равнището на високо организирана сфера, пеене – движение взаимопроникват в пространствено – времевото развитие на театралното действие“.⁴⁸

Според проф. Диляна Мичева: „Енергията в песните се предава в пластичната изразност на актьорите.

Смяната на темпоритъма в песните намира отражение в моторно-двигателната сфера, а от там в изграждането на цялостна песенно-пластична партитура на сценичния образ.“

От всичко казано до тук, следва да се разгледа въпроса:

Песента- компонент в цялостното изграждане на художествения образ в театралния спектакъл

Пример - Импресия „Момиче с люлка“ от спектакъла „Безсъние“ песента „Девојко мари хубава, я стой почакај девојко, че ми са сърце запали от твојта хубост“ изпълнена от влюбеното момче, онаглеждава образа на момичето с люлка.

Промяната в характера на персонажа рефлектира върху промяната в темпоритъма, динамиката, артикулацията в песента.

⁴⁷ Мутишева, Лора. - Гласово-говорната характеристика в съвременния подход при изграждане на сценичния образ, София 2015г

⁴⁸ Стоянов, Пенчо. – Музикален анализ. София: Музика, 1993г..

Едновременното звучене на различни песни в полифонично построение онагледява образите на персонажите и техните взаимоотношения.

Пример – „Импресията "Момиче с чекрък" в спектакъла „Безсъние“ е изградена върху народна песен-оплакване. Основната мелодия, изпълнена от женски глас, е съставена от две Пирински автентични песни с характерната за тази област орнаментика. Тя носи музикалния образ на момичето, отразява различни ситуации и конфликти с момчетата, в които се влюбва и с които се разделя.

Ладът е минорен (еолийски), а липсата на текст (изпява се върху вокала „А“) подсилва експресивността на мелодията. Вокалът в женските гласове изнася обречеността на девойката да изгуби всички и да остане сама. Кулминацията на сцената е изградена в сложна полифонична фактура – мелодия и вокали в контрапункт. Края на всяка музикална фраза във вокалите завършват със специфичен вик (септимовия тон от лада) – оплаквателна техника във висок регистър. В секвенционно низходящо движение се връща до тониката (опорния тон). Динамичната амплитуда е в своя връх (*fortissimo*).

В след кулминационната зона полифоничната фактура на песента се „разрежда“, динамиката губи своя интензитет – остава само тъжния глас на момичето (основната мелодия).⁴⁹

Пример на финала на спектакъла „**Железният светилник**“ – (реж. Юлия Огнянова, музика Диляна Мичева) монологът на Стоян Глаушев преминава в църковното песнопение „Аз грех Господи, полимуй мя“.

3.6. Звукова картина в театралния спектакъл

„Въвеждането на нови понятия в терминологичния апарат е естествено и нормално явление през последните десетилетия в сферата на музикално-теоретичната наука. Необходимостта от по-дълбоко проникване в същността на звуковата материя поражда съответните нови термини, отразяващи реално съществуващи фактори. При възприемането на музиката съзнанието първоначално съставя една най-обща недиференцирана представа, след което настъпва момент на аналитично разчленяване на нейните съществуващи елементи. Тази най-обща степен

⁴⁹ Стамболова, Веселка – Спецификата на българската народна песен във вокалното обучение на актьора, София – 2015, стр.142

на възприемане на цялото е **звукова картина** (условно може да бъде определена „**като макро-пространство**“ на разполагащата се звукова материя.)

Многослойността на **звуковата картина** постепенно открива перспективата на нейната същност и очертава различни равнища: времево-пространствено, скоростно събитийно, а също така и своеобразното стереофонично ниво на цветността и цветовете (темброво-колористична) страна, силата на звучността, градация на интензивността в разгръщането й.⁵⁰

1.Звуковата картина дава простор на въображението и фантазията на актьорите в овладяването и използването на различни гласови регистри, наслагване на гласове и тяхното преплитане с музикални инструменти.

Звуковата картина може да се изгради при повтарянето и натрупването на различни дихания, интонации, стенания.

2.Принципи в изграждането на звуковите картини:

- **от единство към множественост** (започва от един звук с постепенно натрупване, наслагване на звуци) обикновено цялото изграждане започва от динамика *piano* с постепенно засилване до *forte*.
- **от множественост към единство** - звуковата картина започва в силна динамика в богата звукова партитура. Постепенно с отпадането на отделните звуци се затихва до динамика *piano* , до пълно изчезване на звука.

3.Звуковите картини - компонент в изграждането на художествения образ на неодушевени предмети – луна, слънце, мъгла, иреално – реално пространство, пещера.

В импресия „Момчето и смъртта“ образа на иреалното пространство, в което се развиват взаимоотношенията между двата персонажа се изгражда от бял, прозрачен воал – зад него се очертава сянката на смъртта – образ – метафора на девойка, пред воала е момчето.

Чрез принципа на контрастно съпоставяне на гласове, тембри, динамика, светлина, темпо, интонации се повишава интензивността на образното въздействие: реално – иреално, светли – тъмно, живот – смърт, небе – земя, вода – огън, болка – радост, любов – омраза.

⁵⁰ Стоянов, Пенчо – Анализ, музика, хореография. стр. 37

Вплитането на музикални инструменти, театрална светлина в пластически рисунъци в песенните пластове изграждат светлинни – звуково – пластични образи, извеждат дори детайли в тяхната душевност, характер, поведение и взаимоотношения.

3.7. Вокалните и вокално – инструментални ансамбли в театралния спектакъл

Структури в театралната форма

„Вокалните и вокално –инструментални ансамбли все повече навлизат в композиционните и формообразуващи процеси в съвременните театрални форми. Преплитането на полифонично развити песни с музикални инструменти, говорно- пластично- звуковите картини изграждат непрекъснатата линия, достигаща до висш синтез на контраст и единство в театралните компоненти музика, слово, пластика, куклени изображения, актьорска игра, светлина. Използването на музикални инструменти, клавири, синбеци, електронни ефекти подсилват колорита на песента в изграждането на художествения образ, звуковата среда на сценичното действие, изграждането на цялата театрална форма.“⁵¹

1.Въведение

С песента „Засвирили са Дойне три гайди“ в съпровод на тъпан проф. Румен Рачев открива спектакъла „ **Български народни приказки и песни**“.

2.Преходи

В спектакъла „**Приказно хоро**“ песента „Лечко стъпай бела Доне“ се явява преход между първа и втора миниатюра.

3.Изграждане на кулминационни зони и кулминации в сценичното действие в цялата театрална форма

Кулминацията на импресия „Самодиви“ от спектакъла „**Безсъние**“ е изградена върху песента „Ветер гора люля“. Чрез натрупване на нови песенни пластове в полифонично – песенно построение в ритмите на тъпана се изгражда кулминацията в импресията.

⁵¹ Мичева, Диляна- Вокалното обучение на актьора, като компонент от синкретичното му професионално формиране. Натфиз, София 2007г.

4. След кулминационни зони

На финалът на импресия „Самодиви“ – след кулминационния връх, като реминисценция остава да звучи песента на вокал изпята само от един женски глас в тиха динамика и по-бавно темпо.

5. Лирически център – метафоричното преплитане на народните песни „Месечинко“, „Авлига пее в градинка“, „Хубава Рада“, „Заблеяло агънце“ в сложна полифонична музикална форма се явява лирически център в спектакъла „**Български народни приказки и песни**“.

6. Финал

Финалът на спектакъла „**Безсъние**“ – песента „Менаи“ отново е събрала хората в призрачната светлина на луната - тъпан.

7. Изграждане на драматургическата линия, в образно – действената партитура на театралния спектакъл

Според проф. Румен Рачев „В приказка за мързеливата мома“ от спектакъла „**Български народни приказки и песни**“ песента „Едничка съм аз на мама“ се превръща в драматургия. Съграждането на импровизираната кукла (момата) следва текста и настроението на песента.

8. Песента – компонент в изграждането на взаимоотношенията между персонажите

Ансамбловото пеене често пъти е **спойката, която свързва героите на спектакъла, разкрива колизиите във взаимоотношенията:**

- Противопоставянето на персонажите – кукери и девойки, в спектакъла „**Между небето и земята**“ е представено чрез двупластова народна песен. Двата песенни пласта – „Похвали се бяла Рада“ (изпълнена от жени) и „Девойко, мари хубава, заради теб йостанах на планино“ (изпълнена от мъже) са в темпоритмичен и метроритмичен контрапункт – песента „Похвали се бяла Рада“ е в бързо темпо в тактов размер 4/4, съчетана с бавната безмензурна песен „Девойки мари хубава“. Контрастното противопоставяне на песни и тембри (мъже, жени) подсилва конфликта между персонажите.

В някои театрални спектакли вокално и вокално - инструменталните ансамбли са **интонационна среда на текста**. Народните песни и слово се допълват и кореспондират в сложна фактура.

В спектакъла „**Български народни приказки и песни**“ с развитието на фабулата в „Приказка за самодивата“ често словото преминава в песен, а

песента в слово.

„Словото се явява продължение на песента и протича в нейния характер, темпоритъм, интонация.“⁵²

Монолог- песен- ария

-В спектакъла „**Театрален концерт**“ в песента „Part of your world“ , малката русалка разказва своя живот.

Диалог

„Информацията от зрелището се възприема когато героите са в диалог. В диалога има конфликт, който създава интрига и кара зрителя да следи логиката на разговора или спора“.⁵³

Диалог между куклите

-В спектакъла „**Театрален концерт**“ песента „Mothers knows best“ е разиграна в диалог между малкото момиченце и нейната кукла.

Диалог между актьори в жив план

-В спектакъла „**Български народни приказки и песни**“ чрез песента „Леле Свашке“ в имитационно построение мъже и жени коментират действието.

9.Песента фактор в интонационната среда на трансформациите на куклените образи

В кукления театър понякога народните песни и вокално-инструменталните ансамбли участват в **трансформациите** на куклените образи.

В спектакъла „**Театрален концерт**“ в песента „Mr. Cellophane“ е интонационна среда, в която се изгражда импровизирана кукла в естествен ръст, аналог на актьора.

Действията на куклата отговарят огледално на действията на актьора.

10.Песента фактор в интонационната среда на образно-действената партитура

Изграждането на сложна действена партитура в която актьорите пеят, говорят, танцуват, играят с кукли, сътворяват импровизирани кукли , свирят на музикални инструменти, извежда песента като равностоен компонент в сценичното действие.

⁵² Мичева,Диляна – Вокалното обучение на актьора, като компонент от синкретичното му професионално формиране, Натфиз „Кръстьо Сарафов“, София 2007, стр.140

⁵³ Маленов,С. – „Трудът М“

- Сцената на любовта между женския и мъжки паун в спектакъла **„Между небето и земята“** се изгражда в интонационната среда на песента „Лале ли си, зюмбюл ли си“ обработка на Филип Кутев.

Пластическите рисунъци на мъжкия и женски паун (хора – кукли) се вписват в музикалната структура на песента.

В импресия „Пеперуди“ от спектакъла **„Безсъние“** в интонационната среда на песните „Оставям болна майчица“ и „Планино, стара планино“ се развива сценичното действие. В клоните на дървото се ражда пеперуда, девойките докосват крилата ѝ с надеждата да се превърнат в пеперуди. В ритъма на тъпана мъжете бавно се спускат по белите платна, за да оплодят девойките. Песента „Пеперуда Богу моли“ е интонационна среда в която пеперудата оживява и жените се превръщат в пеперуди.

Песните в театралния спектакъл подсилват звуковата среда на сценичното действие в отделните приказки, импресии, участват в епизодите на алегоричното акцентиране на образите и конфликтите между тях, формообразуващите процеси на новите театрално музикални форми.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дисертационния труд е разгледана „Ролята на песента в театралния спектакъл“.

Аргументирано е доказано значението, спецификата на песента – равностоен компонент в театралния спектакъл.

Посочени са методи и подходи в изграждането на говорно – певческата характеристика на персонажите.

Изведени са принципите в изграждането на цялостен художествен образ – синтез от музикално – театралните изразни средства.

Представени са композиционните подходи в изграждането на нови форми на народните песни в творчеството на проф. Диляна Мичева.

Разгледани са принципите в изграждането на звукови картини в театралния спектакъл.

В дисертационния труд е представено измерението на песента в пространство и светлина в театралния спектакъл.

С представения дисертационен труд авторът няма претенцията за цялостно осветляване на разглежданата тема.

Считам, че приложените в труда теоретико – практически анализи и изводи ще бъдат отправна точка за нови последващи изследвания в тази област.

В труда се открояват следните приноси:

1. За първи път е представено изследване, свързано с „Ролята на песента в театралния спектакъл“.
2. Направен е исторически обзор и анализ на вокално и вокално – инструменталните жанрове и тяхното приложение в театъра на антична Гърция.
3. Представено е теоретично изследване и обяснение за практическото разрешаване на проблемите, които възникват при съчетаването на двата компонента в жанра песен – текст и мелодия.
4. За първи път се анализират принципите и закономерностите при изграждане на говорно – певческата характеристика на персонажа.
5. Представена е ролята на песента, като равностоеен компонент в изграждането на цялостен художествен образ в театралния спектакъл.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрашева, Св - Проблеми на ладообразуването в българската диафония, сп. „Бълг. музика“, 1967г.,бр. 6.
2. Ангелова-Орукин, Ел. – От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и Изкуство, 1963.
3. Бакалов, Т. – Формиране на естетически музикални критерии към българската народна музика, 1997г.
4. Берто, С. – Едит Пиаф. ИМ, 1982.
5. Боварян, Ал. – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика. София: АСКОНИ-ИЗДАТ, 2007.
6. Борисова, Д. – Алхимия на актьорския глас. София: Българска книжарница, 2006.
7. Борисова, Д. – Ролята на текста във възпитанието на актьорския глас – Годишник НАТФИЗ, София, 2006.
8. Бозаджиева, Д. – За хоровото изкуство – сб. Статии, Музика, С, 1980г.
9. Бръмбаров, Хр. – По някои въпроси на вокалната педагогика у нас. София: сп. „Бълг. музика“, кн. 6, 1962.
10. Български тълковен речник, изд. "Наука и изкуства", С.,
11. Великова, Ц. – Преди голямата сцена. София: Издателско ателие Аб, 2009.
12. Вълев, Ив. - Народните хорове и някои проблеми свързани с тях, 1972г.
13. Гърбев, Л. – Образи зад думите. София: НБУ, 1999.
14. Георгиева, М. – По въпроса за мелодиката на българския език, БАН 1967г.
15. Джиджев, Т. – Проблеми на метро-ритъма и структурата на песенния фолклор. София: 1981. 13. Джили, Б. – Спомени. София: Музика, 1984.
16. Джуджев, Ст. – Българска народна музика, том 1. София: Наука и Изкуство, 1970.
17. Джуджев, Ст. – Българската народна музика, том 2. София: Музика, 1975.
18. Джуджев, Ст. - БНМ, Ритмика и метрика, С.1954г.
19. . Димитров-Мечкарски, Тодор - „ Терминологични основи на сценичната реч“, Рафаго, София 2019 г.
20. Досков, Досю. – Ушни, носни, гърлени болести. Ръководство за студенти и специализанти по медицина, Стара Загора: Знание, 1998.
21. Дюлгерова, М. – Ролята на вокално-телесната схема при оформяне на младия певец за оперно-концертното изпълнение. Хабилитационен труд

НМА, София:

22. Дякович, Цв. – Проблеми на вокалната педагогия, год. На БДК, 1960.
23. Жабленска, Л. – Теоретични въпроси при певческото звукообразуване. Сп. "Муз. Хоризонти", кн.16, 1976.
24. Захаријева, Св. – Формообразуването в българската народна песен, София, 1979г.
25. Илкова, К. – И проговориха. София: Тара Пъблишинг ООД, 2014.
26. Йосифова, М. – Изграждане на певца-актьор, хабилитационен труд. София: 2000.
27. Йосифов, Ил. – Трудният път на голямото певческо изкуство. София: 1968.
28. Йорданов, Кр. – Психо-Физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора. София: Издателско ателие Аб, 2007.
29. Калас, М. – Интервю с Едуард Джоунс през 1967.
30. Карапетров, К. – Вокална методика. София: Музика. 1999.
31. Кардашевска, В. – Българският песенен фолклор – етап от обучението по сценична реч. София: ЗИП, 2018.
32. Карузо, Е. и Тетрацини, Л. – За изкуството на пеенето. София: 1993.
33. Кауфман, Н. – Българската многогласна народна песен. София: Наука и Изкуство, 1968.
34. Кауфман, Н. – Българска народна музика. София: Музика, 1977.
35. Кауфман, Н. – Погребални и други оплаквания в България. София: Издателство на БАН, 1988.
36. Киселова, Ел. – За вокалната педагогия. София: Наука и Изкуство, 1963.
37. Ковачева-Бежан, Ралица – Тайният свят на човешкия глас. София: Славика 21, 2012.
38. Колев, М. – Когато завесата падне, духовете лудуват. София: Арт Агентур Колев, 2014.
39. Кръстева, О.- Театърът през вековете. изд. Отечество-1980г. стр28.
40. Кушлева, Ан. – Постановъчни проблеми при развитие гласа на народния певец от детска възраст до високия професионализъм. Традиция и съвременни тенденции. 2000.
41. Кушлева, Ан. – Звукоизвличане и орнаментика при народно пеене. Методи за тяхното овладяване. 1996.
42. Кърнолски, М. – Вербално-невербалната комуникация на певца-артист с публиката. Дисертационен труд, София 2015.
43. Леман, Л. – Моето певческо изкуство. Сп. „Музикални хоризонти“, бр. 20, 1982.
44. Маринска, Д. Георгиева - "Лекции по история на музикалната култура"

45. Майер, Ер. – Музиката през вековете. София: Наука и Изкуство, 1956.
46. Максимов, Ив. – Вокална фонология: наука за гласа. София: Музика, 1993.
47. Максимов, Ив. – Дишането при фонаторния акт. В: „Музикални Хоризонти“, кн. 16, 1976.
48. Максимов, Ив. – Заболявания на гласа. София: Медицина и Физкултура, 1967.
49. Маленов, С. – „Трудът М“
50. Матанов, Б. – Игровият способ в актьорското обучение по техника на говора. Годишник на ВИТИЗ; т. XIV, 5, 1973.
51. Моцев, Ал. – Орнаментиката в българската народна музика. София: ИМ, 1961.
52. Митрополитски, Ем. – Хигиена на гласа-хигиена на тялото и психиката. София: 2011.
53. Митрополитски, Ем. – Музикално-драматичният образ - пъстроцветната палитра /проблеми на синтеза говорно-певческа и пластична характеристика/. София: Ателие'89, 2009.
54. Минчева, П. - Методика на музикалното възпитание в ЕСПУ. София: Музика, 1985.
55. Мичева, Диляна – Вокално обучение на актьора като компонент от синкретичното му професионално формиране, Хабилитационен труд, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.
56. Мичева, Диляна – Вокалното обучение на актьора. София: Action, 2019.
57. Мичева, Диляна – Музиката в детския свят. София: Изкуства, 2016.
58. Мутишева, Лора – Словесно действие в действие. В. Търново: Фабер, 2019.
59. Мутишева, Л- "Гласово-говорната характеристика в съвременния подход при изграждане на сценичния образ", София 2015г
60. Назаренко, И. К. – Изкуство на пеенето. София: Наука и Изкуство (трето допълнено издание), 1978.
61. Оникян, Ст. – Вокална работа в поп и джаз музиката. София: Феномен, 2011.
62. Орукин, Ел. - От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и Изкуство, 1963.
63. Раева, В. – Прозодичното оформяне на речта като педагогически похват. София: Онгъл, 2012.
64. Раева, В. – Културологични аспекти на сценичната реч. Емоционален слух. София: Онгъл, 2016.
65. Проданова, Куюмджиев – "Старогръцкият театър като синкретично изкуство"

66. Розеншилд, К. – История на музиката. София: Наука и Изкуство, 1973.
67. Русинова, Красимира – „Отиваме на театър“, Народна просвета – София- 1988г.
68. Сотирова, Ел. – Сценическата реч в актьорското майсторство. София: Наука и Изкуство, 1975.
69. Сотирова, Ел. – Техника на говора. София: Наука и Изкуство, 1983.
- Сотирова, Е – "Проблеми на словото в античния театър".
70. Стамболиева, В. – Спецификата на българската народна песен във вокалното обучение на актьора,
71. Станиславски, К. С. – Работата на актьора – том 1 и 2. София: Изток-Запад, 2015.
72. Станиславски, К. С. – Моят живот в изкуството. София: Наука и изкуство, 1976.
73. Стефанов, Д – "Гласът средство за въздействие" – Сборник с научни доклади.
74. Стоянов, П. – Музикални форми. Издателство наука и изкуство 1960г.
75. Стоянов, П. – Музикален анализ. София: Музика, 1993.
76. Стоянова, Е. – Музикална литература. София: Музика ЕООД, 2002.
77. Скребков, С. – „Анализ на музикалните произведения“ – Наука и изкуство - София 1964г.
78. Танев, М. – За речта и сцената. София: Контекст, 2017.
79. Танев, М. – Практически занятия по техника на гласа и говора, Годишник на ВИТИЗ, 1988г
80. Танев, Т. – За българската тоналност и мелодика на българския език по българските сцени, Сп. „Театър“, кн. 9/ 1956г.
81. Тронски, И.М. – "История на античната литература" Наука и изкуство, София -1965г.
82. Търколева, Ан. – Добрите стари песни, поглед върху българската популярна песен през 50-те, 60-те и 70-те години на ХХ век, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – София.
83. Търколева, Ан. – Хабилитационен труд: Педагогически похвати при вокалната подготовка на младия актьор. София: 2003.
84. Търколева, Ан. – Песните на Мечо Пух.
85. Фурнаджиев, Б. – Човешкият глас: физиология, заболявания, лечение, профилактика. София: второ издание, 2014.
86. Хаджиев, Ч. – Проблеми на българската вокално-педагогическа школа във връзката със смесването на двете звукови системи говор-пеене. Сп. Муз. хоризонти, кн. 5, 1978.
87. Хаджиев, Ч. – Обединените принципи на нашата педагогическа работа

за вокално-техническото обучение на младия оперен певец. Сп. Муз. хоризонти, кн. 4, 1984.

88. Ханиш, М. – За пеенето в дъжда. София: Музика, 1985.

89. Христов, Д. - Метрични и ритмични основи на българската народна музика.Музикално теоретическо и публицистическо наследство, Т.І., С, 1967 г.

90. Чапканов, Ст. – Феноменът Българското Народно Пеене, проблеми на звукоизвличането. Бургас: Печатница „Балканфиш принт“.

91. Четриков, Св. - Музикален терминологичен речник, С, 1969г.

ЧУЖДЕСТРАННА ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианова Т.П. – „Основы тренинга артистической техники, сб. Кукольного театра, ЛГИТМИК
2. Артамонов, С.Д. - "Литература древнего мира", Москва «Просвещение» 1988г
3. Bartok, B., Lord, A. - Serbo - Croatian Folk Songs, New York 1951
4. Борухович, В. Г. – "История древнегреческой литературы" – Москва 1962
5. Бояджиев, Г. - "От Софокъл до Брехт за сорок театралных вечеров" .
6. Brodnitz, F. S. – The Holistic study of the voice, 1960.
7. Bunnett, R.S. – Guide to musicals. Glasgow: HarperCollinsPublishers 1997, 2001.
8. Dayme, M. B. – Dynamics of the singing voice. Vienna: SpringerWienNewYork, 2009.
9. Дмитриев, Л. Б. – Голосообразование у певцов. Москва: Музыка 1962.
10. Дмитриев, Л. Б. – Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1963.
11. Eckberg, J.C. – „Better breathing: The key to better playing” , Accent, 1976
12. Fisher, H.B. – „Improving Voice and Articulation”, Houghton Miffl in (2nd ed.) , Boston, 1975
13. Fleming, R. – The inner voice: the making of a singer. USA: 2004.
14. Казанский, Б. - "Аристотель о происхождении трагедии", Вестник Ленинградского университета 1947г.
15. Machlin, E.- „Speech for the Stage”, Theatre Arts Books, New York, 1966
16. Морозов, В. – Биофизические основы вокальной речи. Москва: 1977.
17. Морозов, В. - Искусство резонансного пения. Москва: изд. Института психологии РАН, 2002.
18. Морозов, В. - Тайны вокальной речи. Ленинград: Наука, 1967.
19. Riggs, S. - “Singing for the Stars. A Complete Program for Training Your Voice”, Alfred Publishing, Van Nuys, 1992
20. Сквирский, С. И. – Настройка голоса-педагогические наблюдения. Киев ЗАО „Віпол“, 2009.
21. Stark, J. – Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy University of Toronto Press Incorporated 1999. Toronto Buffalo London. Printed in Canada. Reprinted in paperback 2003, 2008.
22. Sundberg, J. – „The Science of the Singing Voice”, Northern Illinois University Press, 1985
23. Vennard, W. – „Singing: The mechanism and Technique”, Carl Fisher
24. Юссон, Р. – Певческий голос. Москва: Музыка, 1974.

