

ОРИЕНТАЛИЗМЪТ В БЪЛГАРСКОТО КОМПОЗИТОРСКО ТВОРЧЕСТВО ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК – ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ

Пенка Драгоева

В нашата съвременност, белязана със знака на едно глобално осмисляне на културата, разкриващо ни цялото богатство и разнообразие на традиции, влияния и взаимодействия от всички кътчета на света, проблематиката, свързана с културно-историческата релация “Изток – Запад” и с обобщеното чрез понятието “ориентализъм” възприемане на образа на Изтока през призмата на западноевропейските виждания, получава възможността за преосмисляне и представяне от по-различна гледна точка, внасяща нови нюанси в теоретичните тълкувания. Това се отнася с особена сила за България, стремяща се да открие своето място в Европа и да се приобщи към т.нар. Запад, но и наследила традициите на своя етнически произход и вековните общувания с различни историко-културни общности, които обуславят своеобразното ѝ ситуиране между Изтока и Запада, рефлектиращо силно в областта на музикалната култура при осмислянето на музикалния фолклор и професионалното композиторско творчество. Оттук произтича и по-специфичното проектиране на явлението “ориентализъм” в българската музика и неговото превръщане в изключително привлекателен обект на изследователските интереси. Целта на настоящата разработка е да се изведат основните историко-теоретични ракурси, обуславящи възможността да се говори за прояви на ориентализъм в българското композиторско творчество, което на музикално-технологично равнище демонстрира една сложна панорама от явления, попадащи в синхронното поле от аналогични прояви в западноевропейската музика, но и излязващи в същото време специфичните творчески индивидуалности на авторите.

1. Аспекти при осмислянето на ориентализма в българската музика

1. “Ориенталското” в съзнанието на българските композитори и теоретици от първата половина на ХХ век. Опозицията “славянско – ориенталско”

От епохата на Българското възрождение води началото си една много устойчива линия, свързана с търсенето на национална идентичност на българите – това е идеята за културно и духовно приобщаване към славянския свят. От друга страна, все повече се засилва тенденцията за отгласване от ориенталското османско наследство. Тези процеси се задълбочават през първата половина на XX век и намират отражение и в теоретичните постановки за музиката. Така при извеждането на характерните особености на **българския фолклор** изследователите отчитат неговата диатонична ладова основа, която изтъкват като най-важен белег на общност със славянската музика, а хроматичните ладове осмислят като повлияни най-вече от турската музика по време на робството. Препрочитайки статиите на Добри Христов, днес ние можем да открием в тях ясно оформената **опозиция “славянско – ориенталско”**, но и наличието на известна **близост между “българско” и “ориенталско”**: “Интервалът увеличена секунда е чужд за чисто славянските мелодии... В нашите и словенските песни е вмъкната увеличената секунда под влияние от източната музика, главно от арабската (турската), индоперсийската, арменогрегорианската и еврейската. Тъй като с турците ние сме били в най-близки отношения, то естествено тяхната музика е най-вече повлияла върху народната ни, като е дала ориенталския си колорит и върху последната.”¹ Стоян Джуджев също изтъква ориенталския характер на българския фолклор като следствие от влиянието на турската музика².

Обликът на приеманите като изконно български народни песни в съзнанието на композиторите се откроява особено отчетливо в дискусиите за национален музикален стил. Така например според Любомир Пипков подходящи за претворяване са песните, съдържащи “не ориенталски, а славянски дух на мотива”³, според Петко Стайнов – “песните с чисто диатоничен мелодичен строеж”⁴. Марин Големинов заявява: “Българската музика има собствени пътища. Маята ѝ е славянска, а това определя вече недвусмислено нейните особености.”⁵ Нещо повече – композиторият посочва като проблем наличието на увеличена секунда в българските народни песни: “Близостта ни с Изтока и превратната ни историческа съдба са способствали да нахълтат у нас елементи на ориенталска чувствителност, изразени така ярко чрез увеличената секунда. Дългото ни робство на свой ред е способствало да се затвърдят у нас тези ориенталски елементи и да подкопаят иначе здравите устои на българския народ... Интервалът увеличена секунда е чужд на нашето звукотворчество, което по същина е диатонично... Увеличената секунда загатва за една чувствителност, далеч непозната на нашия народ... Може

да се срещне и при някои съвсем български песни, но тогава появата ѝ е случайна, а въздействието ѝ коренно различно от онова, което тя има в песни, при които целият мелодичен интерес се съсредоточава около нея.”⁶ Следователно **българските композитори изтъкват категорично славянската природа на нашите народни песни**. За тях противопоставянето “европейско-ориенталско” е несъмнено, но много по-важно е очертаването и на опозицията “**изконно българско-ориенталско**”, която до голяма степен става равнозначна на “**славянско-ориенталско**”. Неслучайно по време на дискусиата за изграждане на национален музикален стил в редица случаи като пример се посочват славянските народи⁷. Така за композиторите е безспорно, че България е славянска държава и в този смисъл те **възприемат себе си като славянски творци**. Любомир Пипков например говори за “нашия славянски творчески дух”⁸, а Петко Стайнов акцентира върху факта, че цялата българска култура е “славянска по дух”⁹. Панчо Владигеров също подчертава славянската принадлежност на българските композитори¹⁰ и припомня поощрителното отношение на своя учител Паул Юон към изпъкващата още в ранните му творби “славянска чувствителност”¹¹.

Ясно е, че по отношение на фолклора опозицията “свое – чуждо” приема вида “славянско-ориенталско”. В този смисъл редица музикални дейци открито се обявяват **против ориенталските влияния** върху българската музика. Така според Асен Балкански “снароднялите у нас чужди песни от ориенталски произход”¹² не са подходящи за изграждането на творби в български стил, което обуславя и **необходимостта от разграничаване** на българските елементи в музикалния ни фолклор от турско-арабските, но докато Стайнов определя това като предстояща важна задача на музиковедите¹³, то Андрей Георгиев откроява възможността тя да бъде решена от самите композитори¹⁴. Веселин Стоянов дори поставя под съмнение чувството на Владигеров към народната песен поради факта, че във Втория си клавирен концерт композиторът е цитирал и по този начин разположил в непосредствена близост българска и турска песен¹⁵.

При анализирането на творби от първата половина на XX век в **българското теоретично музикознание често се използват понятията “ориенталска” и “екзотична” музика**. Чрез първото обикновено се осмисля музикалната характеристика на турците в някои опери, като по този начин се извежда противопоставянето българи-турци на музикално равнище. Второто покрива по-широк спектър от явления и има разнообразни прояви, представени може би най-ярко при теоретичните на-

блюдения върху творчеството на П. Владигеров. Важно е, че във всички случаи **тези термини се ползват от гледна точка на западната теория** и се прилагат към явления, които са съпоставими с европейския начин на музикално мислене. Така става възможно **извеждането на тезата за наличието на ориентализъм в българското композиторско творчество, представляващ специфична проекция на западноевропейския**. Именно от подобни позиции може да бъде обяснен и фактът, че понякога **българските теоретици категоризират и нашия фолклор като “екзотичен”**¹⁶ – защото те явно го оценяват с европейските критерии, ползвайки западната терминология и вляганя в нея смисъл. Така например по повод на използването на фолклорни мотиви в произведенията на Владигеров Добри Христов нарича българските народни танци “екзотични до мистичност”¹⁷ и в редица случаи говори за “екзотични особености” на народната ни музика¹⁸. В материала си за операта “Женско царство” на В. Стоянов Любомир Романски също извежда българската народна музика като ориенталска: “В тях (встъплението и интермецото от операта – б. м., П. Д.) авторът е пречупил своеобразно ориенталските мотиви на нашата музика, без да черпи направо суровия си мелодичен материал от нея.”¹⁹

От направените наблюдения можем да обобщим, че **докато теоретиците ситуират българската народна музика в един широк спектър от музикални явления, кореспондиращи както с източните, така и със славянските традиции, то в композиторското съзнание тези два модела са ясно отграничени, с гравитиране към славянската общност**. Като най-ярки ориенталски (източни) елементи в българската музика се извеждат мелодичният интервал увеличена секунда и макамните ладови структури. Така за българските музикални дейци е несъмнено, че България е славянска страна, а не Ориент, но и че народната ни музика е **придобила** ориенталски характер чрез турските влияния.

2. Характерни особености на българските образци на ориентализъм в сферата на развлекателната музикална култура

Ориенталските образци в българската музика могат да се проследят на две основни равнища – **масова развлекателна култура** и **професионално композиторско творчество**. Първото от тях е обусловено от географското разположение на България, обременена с цялото културно наследство на Балканите. То обхваща сферата на градската традиционна инструментална практика, песенно-танцовата култура, оперетата и етнопопмузиката, като във всички тях се проектира своеобразната симбиоза между източни и западни традиции, образи, модели. Цялостна представа

за тези явления дават вече съществуващите в музиковедската ни литература задълбочени изследвания. Ето защо от значение за настоящото изложение е обобщаването на основните теоретични постановки за ориентализма в българската музика, направени въз основа на изследванията в областта на популярната музикална култура.

Градската инструментална практика в България попада в парадигмата на общобалканските музикални процеси и явления, водещи началото си от Възраждането и продължаващи до днес. Една от първите ѝ прояви са т.нар. “еничарски оркестри”, които за разлика от Европа не са нещо далечно, непознато и екзотично, а напротив – част от възрожденската музикална култура. В нейната орбита през втората половина на XIX век попадат и чалгаджийските оркестри, представляващи смесени етнически състави, в които много важен е приносът на циганите. Те функционират на нивото на популярната развлекателна музика. Изпълнителските им състави са характерни с разнообразието от темброви комбинации и с използването на източни инструменти (лаута, зурна, саз, сантур²⁰), а репертоарът им представлява своеобразна амалгама от елементи от различни музикални култури и включва фолклорни балкански образци, мелодии на градски песни и европейски модни танци. Но както изтъква Елисавета Вълчинова, тези разнообразни стилови елементи се претопяват в момента на самото изпълнение и по този начин се осъществява **ориентализиране на музикалните образци в процеса на функционирането им**, защото дори и когато оригиналната инструментална мелодия не е свързана с ориенталското, тя придобива такъв оттенък чрез самия начин на интерпретация, при който от голямо значение е импровизационното майсторство. Продължители на традициите на чалгаджийските оркестри през XX век са различни инструментални състави, довеждащи до оформянето през 80-те години на т.нар. “сватбарски оркестри”, чието изкуство е обвързано както с фолклора, така и с професионалното творчество.

Друг аспект на ориенталското в българската музика, който може да се приеме като своеобразен аналог на оркестровата култура, но в песенната сфера, е свързан с разпространяването се от 90-те години на XX век у нас **етнопопмузика**, получила гражданственост под не особено коректното название “чалга”. Характерното за тази музика е, че ориенталското при нея **не идва от изток, а от запад и юг** (Сърбия и Гърция). Показателно за това е мнението на чуждестранните учени, определящи популярната музика на Балканите чрез понятието “ориентализъм”²¹. Но

тъй като България все пак не е Запад, според Розмари Стателова тя “не може да продуцира “ориентализъм” в музиката си “по западному”, тоест по начина, описван от Саид...”²² Затова изследователката предлага друга теза: “Ориентализмът в българската чалга – както и в подобни типове музика в ареала, разположен между Изтока и Запада – означава отдалечаване от ориенталското, културно отграничаване чрез карнавализация. Разигравайки го, модерната Bulgarian culture (тоест чалгата, Р. Ст.) го омаловажава, дистанцира се от него, прощава се.”²³ Така Стателова извежда характерните за цялата българска следосвобожденска култура два аспекта на възприемане на ориенталското – **наличието на близка дистанция, но и стремеж към отграничаване от него.**

Докато през Възраждането ориенталското в българската музика се проявява чрез посредничеството на Османската империя и нейния многоетнически състав и се проектира върху градската песенна и инструментална музикална култура, след Освобождението то е **резултат от подражание на Запада, особено ярко разкриващо се в жанра на оперетата, но съществуващо и на нивото на популярната (шлагерна и танцувална) музика.** При това неговите образци се формират като продукт на медийната култура и в този смисъл са тясно свързани с **развлекателната индустрия.**

Една от сферите на функциониране на ориенталското в **популярния пласт на музикалната култура** през първата половина на ХХ век обхваща **шлагерната и танцовата музика**, която е обект на изследователските интереси на етномузиколога Венцислав Димов. При разглеждането на записани ориенталски образци от този период авторът приема за отправна точка ориенталските етикети, цитирани по каталози и песенни сборници. Той тълкува тези модели както в парадигмата на европейския музикален ориентализъм, така и като негови “специфични балкански вариации”²⁴. Това не е случайно, защото за западноевропейците българската традиционна музика попада в категорията “ориенталска”, “екзотична” – италианецът Гастоне де Цуколи например я характеризира като “принадлежаща на една стара ориенталска българска култура”²⁵. При разглеждането на ориенталските образци В. Димов установява, че те се вменстват в разпространените жанрови модели на популярната западна музика от типа на танго, фокстрот, валс, романс, румба и т. н., при озаглавяването на които често се конкретизират и локалните им варианти (хавайско танго, японско танго, ориенталско танго и пр.). Изследователят обръща внимание на две важни особености: първо –

част от изпълнителите на етикетиранията като “ориенталска” музика са изпълнители на народна музика и второ – често явление е различното етикетирание на една и съща песен като ориенталска или народна, поради което **“ориенталско и народно се оказват синоними”** (к. м., П. Д.)²⁶. Причините за това той открива в самата интерпретация на музиката, както и в наличието на “повтарящи се детайли, които могат да се възприемат като музикални образи на ориенталското”²⁷. Сред тях В. Димов откроява увеличените секунди в мелодиката, встъпителната възходяща чиста кварта, богатата мелизматика, ритмическите схеми на популярни в Турция танцови мелодии в 2/4 и 9/8 (каршилама), асоцииращи се с танца кючек, хроматичните ладове, източните инструменти (зурна, уд, канун), характерния за арабската музика тип формообразуване, основаващ се на солова импровизация върху неизменен метроритмичен съпровод²⁸. Според автора музикалният ориентализъм на Запад и на Балканите има различни характеристики. Докато при първия източният музикален материал се транслитерира на европейския музикален език, при което ориенталските елементи се осмислят чрез нетипичните за тях средства на професионалната западна музика, то много важна особеност на втория е разпространението му в популярния пласт на културата. При това за Балканите музикалните образи на Ориента са резултат от по-близки контакти и носят елемента на лично преживяно и интерпретирано по свой начин от музиканти и композитори.

Друга сфера на функциониране на ориенталското в областта на развлекателната музикална култура от първата половина на ХХ век, отразяваща и европейските влияния в България, е свързана с проникването на оперетния жанр и създаването на редица **ориенталски оперети от български композитори**. В този случай “ориенталското” се осмисля като привнесено от Западна Европа чрез овладяване на европейския жанров модел. Известно е, че 20-те и 30-те години там преминават под знака на развлекателната индустрия, част от която е оперетната музика. Характерно за България е нейното **синхронно вписване в този процес** – у нас се появяват и се конкурират множество частни оперетни театри, поднасящи на българската публика актуално звучащите в европейските столици ориенталски оперети, а също и създадените като своеобразен отклик български образци в жанра, сред чиито автори се открояват Асен Карастоянов, Веселин Стоянов, Йосиф Цанков, Борис Левиев. При това, както обобщава Румяна Каракостова, българските композитори успяват “успешно да трансплантират европейския класически модел

на жанра в условията на националната театрална практика и конкретно-историческа сценична естетика”²⁹. Написани върху източни сюжети, българските оперети от 30-те–40-те години на XX век носят **най-характерните белези на ориенталската оперетна стилистика на времето**: ориенталски танцови ритми (сред които често явление е кючекът), поставени редом до модните европейски танци, увеличена секунда в мелодиката, характерни тембри (дайре, тарамбука, зилове, чинели), хроматични ладове.

Интересът на българските композитори към ориенталските оперети не бива да се обяснява единствено като резултат от недостатъчно сериозното отношение на творците към този жанр и прибягването към него предимно от материални съображения, защото музиката на подобни произведения не е по-нискокачествена, отколкото създадената от същите автори в други жанрове. Така например независимо от твърденията на всички изследователи на творчеството на Веселин Стоянов за принудителното обръщане на композитора към оперетния жанр³⁰, ние можем да открием редица дребни детайли, които ни карат да считаме, че явно е имало и други причини за написването на оперетите му, съществуващи **вътре в активното творческо съзнание** – тях можем да търсим в юношеските театрални изяви на бъдещия творец на Шуменска сцена, в писмата му, свидетелстващи за желанието на всяка цена да се занимава с музика, което стои по-високо от всякакви материални съображения, както и в присъщото му вътрешно амплуа и афинитет към ориенталските детайли в ежедневието³¹. Краткотрайният сценичен живот на създадените през 30-те–40-те години на XX век оперети се обуславя от особеностите на самия жанр, утвърдил се като комерсиално явление, при което функционират механизмите на развлекателната масова музикална култура, подчиняваща се на законите на модата, диктувана от вкуса на публиката. Всъщност интересът към оперетните представления е свидетелство за самата **нагласа на българина от онези години да следва модните увлечения на Европа**, да върви в крак с нейното развитие.

В заключение можем да обобщим, че докато композиторите осмислят българския музикален фолклор като славянски и от тази гледна точка отхвърлят ориенталските елементи в него като неподходящи за пресъздаване в произведенията на българския национален музикален стил, то на нивото на масовата развлекателна култура особено актуално се оказва именно ориенталското, което в известен смисъл става равнозначно на “народно”. Това не е случайно, защото, както вече стана ясно, ориенталските влияния върху българската култура са най-осезаеми на битово равнище и отгласкването от тях е труден и продължителен процес. Затова в тази сфера определяща се

явява изпълнителската интерпретация, придаваща ориенталски привкус дори и на българския фолклор. Композиторите обаче, когато се обръщат към ориенталското, ясно диференциращи го в своето съзнание от българското, го пречупват през призмата на европейските жанрови, структурни и стилистични модели и по този начин заличават близката дистанция с него. **Така на равнището на професионалното творчество се достига до противопоставянето “българско-ориенталско”, а в сферата на масовата развлекателна култура – до тяхното сливане.**

II. Историко-теоретични постановки на явлението “ориентализъм” в българското композиторско творчество през първата половина на XX век

Проявленията на ориенталското в българската музика, за разлика от западноевропейската, могат да бъдат проследени на различни равнища. Първото обхваща сферата на **фолклора**, където ориенталските влияния идват директно от Османската империя и в този смисъл самата българска народна музика, както изтъкват изследователите, придобива “ориенталски характер”. Второто се наблюдава в областта на **масовата развлекателна култура**, при която се заимстват жанрови модели от Европа, но близкият досег с ориенталското в неговия османско-турски вариант налага своеобразен отпечатък върху тях. Така в случая ориентализирането се оказва резултат от авторската/изпълнителската интерпретация и личния контакт.

Ориентализмът в **композиторското творчество** има по-различни измерения. Изграждането на българската професионална музикална култура по западноевропейски модел определя и особеностите на самото креативно съзнание на композиторите, приемащи европейските идеи и търсения за свои и отразяващи в произведенията си ситуации от европейската история. В този смисъл **тяхната творческа рефлексия за ориенталското не идва директно от Изтока** (за разлика от сферата на развлекателната музика), **а е пречупена през европейското разбиране**. Ето защо **редица български произведения от първата половина на XX век могат да бъдат отнесени към явлението “ориентализъм”, тъй като се основават върху европейските жанрово-стилистични модели и се реализират със съответстващите им технологични средства**. Това означава, че те попадат в парадигмата на обобщения чрез понятието “ориентализъм” цялостен набор от представи, според които ориенталското в музиката (в синхрон с осмислянето му в общокултурен аспект) отразява изгра-

дения в творческата рефлексия на западноевропейските композитори образ на Изтока. Специфичното в случая се изразява в съществуващото в съзнанието на българските творци ясно **отграничаване на “българското” от “ориенталското”**, чиито най-близки времево-пространствени проявления са свързани с османското владичество. Но въпреки стремежа им да се оттласнат от него, тяхната балкано-ориенталска югоизточноевропейска чувствителност придава **специфичен нюанс** при осмислянето на ориенталските елементи.

1. Ориенталското в българското композиторско творчество и неговото проектиране в западноевропейските жанрови модели

Със съзнанието на европейски творци българските композитори подхождат към ориенталската тематика от позициите на западноевропейското разбиране, като **заимстват утвърдените в тази област жанрови и структурни модели**. Общият преглед на българските образци на ориентализъм показва от една страна вписване в руслото на европейските традиции, а от друга – наличието и на по-различни и своеобразни решения, проектиращи се най-общо в три жанрови сфери: музикално-сценична, симфонична и камерна³².

Широко застъпена е областта на **музикално-сценичните жанрове**, в която се наблюдават разнообразни прояви на ориенталското. Тук спадат оперите, балетите и музиката към театрални постановки. Най-непосредствени допирни точки с европейските образци и традиции могат да се търсят в творчеството на Панчо Владигеров от 20-те години на XX век, когато той е музикален сътрудник в “Дойчес театер” в Берлин, където се събира елитът на обществото, а постановките на режисьора Макс Райнхард са считани за голямо културно събитие. В този смисъл **театралната музика на композитора е в съзвучие със съвременните западноевропейски решения**. Нейното екзотично/ориенталско звучене е обусловено от необходимостта да бъде постигната адекватна на развитието на действието музикална атмосфера. По-късно Владигеров извежда в самостоятелни опуси отделни завършени пиеси от сценичната си музика.

В орбитата на явлението “ориентализъм” попадат и някои български **опери и балети**, макар че по същество това не са ориенталски творби в смисъла, който влагат европейските композитори. Спецификата им произтича от особеностите при утвърждаването на жанра в българската професионална музика. През първите десетилетия на XX век в европейската опера се търсят нови жанрови решения, по-различни принципи на синтез,

говори се за зараждане на т. нар. “музикален театър” с неговите неоперни форми – това са разнопосочни идеи, получаващи индивидуално осмисляне не само в жанрово отношение, но и като драматургично изграждане и музикален език, свързани с излизането вече не толкова към екзотични сюжети, колкото към религиозни, митологични и фолклорно-баладични. По същото време в България тепърва започва изграждането на национална професионална музикална култура на основата на европейските традиции, като в този процес се преминава последователно през усвояването на модела на италианската опера и на музикалната драма от Вагнеров тип. И тъй като стремежът е към създаване на **национална опера**, то в редица случаи **нейната сюжетна основа се търси в българската история, много често отвеждаща към епохата на османското владичество и третирането на взаимоотношенията българи-турци**. Композиторите се насочват към идеализираното представяне на онова чисто и непокътнато изконно българско, което в тяхното съзнание се противопоставя на турското. Ето защо в редица български опери от първата половина на ХХ век, както и в някои от балетите с историко-героична тематика, **ориенталското се проявява в неговия османо-турски вариант**, при което се оформя опозицията “българи-турци”, а това налага и наличието на музикален контраст между тях. В подобни творби **чрез ориенталските елементи се цели? именно отграничаването на българи и турци**. Освен по линията на битово-лиричната опера, ориенталското се търси и в жанра на **приказната опера**, каквито са например “Хитър Петър” и “Имало едно време”, където вместо конфликта българи-турци на преден план излиза идеята за характеристично обрисване на народните герои Хитър Петър и Настрадаин Ходжа. До по-различно решение достига в “Саламбо” В. Стоянов, който, следвайки модела на Вагнеровата музикална драма, осмисля ориенталското в светлината на **европейската история** като отражение на живота и нравите в древния Картаген.

За разлика от западноевропейските и руските модели на ориентализъм, които в **симфоничната сфера** са представени изключително многообразно, в българската музика тези жанрове са по-слабо застъпени. В творби като “Ориенталска танцова поема” на Ас. Карастоянов, “Ориенталска сюита” и “Арабски концерт” на Т. Наумов жанровите определения се ползват в по-специфичен аспект поради прилагането им към произведения, свързани с **танцово-развлекателната култура**. Тук можем да посочим и един характерен пример, в който ориенталската тематика е представена в нейния балкано-български вариант – гротескната сюита на В. Стоянов “Бай Ганю”.

По-специфично място заемат многобройните образци на **танцова музика**, към която се отнасят ориенталските творби за симфоничен оркестър на Ас. Карастоянов, редица произведения на Т. Наумов, написани за духов оркестър и транскрибирани за симфоничен оркестър или пиано, “Ориенталски танци” на В. Бобчевски. Те попадат в **парадигмата на европейската салонна музика** от първите десетилетия на ХХ век, в която се преплитат в сложна амалгама различни жанрови елементи – като се започне от изящния виенски валс и се стигне до навлезлите в Европа танци с американски произход (танго, кейкуок, рагтайм, фокстрот и др.). Тези произведения могат да бъдат осмислени в **жанровата и стилистичната орбита на популярната музикална култура в България**.

Аналогично на западноевропейските и руските модели на ориентализъм, в областта на **камерните жанрове** предпочитанието на българските композитори е към **клавирната музика**, особено отчетливо открояващо се при П. Владигеров. Характерно за неговия творчески подход е включването на произведенията с екзотични/ориенталски названия в сборни опуси, съдържащи пиеси с различно жанрово обозначение, което показва излизане към **сюитните принципи на организация** на цикъла. Избраната от Владигеров в “Шими ориенталико” и двете пиеси от опус 20 темброва комбинация **цигулка и пиано** също кореспондира с някои западни и руски образци.

2. Творческите идеи на авторите и изборът на ориенталски/екзотични сюжети или музикални модели

Географското разположение на България и историко-културните условия на нейното развитие рефлектират върху креативното съзнание на композиторите и въпреки че те изхождат от западноевропейските образци, творческите им идеи, свързани с ориенталските сюжети и музикални модели, са по-специфични. Така например при тях характерният за европейските творци от ХVIII век интерес към “другия”, към чуждото и непознатото, не получава аналогично осмисляне. Това е обусловено до голяма степен от близкия контакт с един от клоновете на ориенталското – османо-турската култура, която за българските композитори е не само добре позната, но и налага върху произведенията им отпечатъка на лично изживяното.

Тази особеност се разкрива най-ярко в **българските опери**, където ориенталското има различни проявления и получава всеки път индивидуално решение в зависимост от избрания исторически, приказан или небългарски сюжет. Характерно за тях е наличието на **по-голяма близост**

с руските модели, в основата на които стои обаятелната в светлината на националния патос **историческа и приказна тематика**, за разлика от западноевропейските образци, където действието обикновено се развива в съответната източна/екзотична географска дестинация. При това българските композитори изхождат от особеностите на жанра, тъй като в операта е задължително наличието на контрастни сцени, постигнати чрез съответни поляризиращи средства. Ето защо на сюжетно ниво те търсят идеи, от които може да бъде изграден музикален контраст. Такава възможност се открива например при обръщането към по-близката българска история и **пресъздаването на взаимоотношенията българитурци от времето на робството**, обикновено изведени като конфликт, реализиран на музикално равнище чрез **съпоставянето на български и турски народни песни** (цитирани или стилизирани). Това е особено характерно за оперите на първите български композитори, тъй като при тях националното съзнание се стреми към своеобразна реабилитация за преживяното през този исторически период посредством извисяването на образите на националните герои, изтъкването на изконно българското и оттласкването от османското наследство. Така в търсенето на опора в ценностните устои на българското се достига и до приказно-легендарно-митично-песенния свят, откъдето произтичат и **основните тематични сфери в оперите** от първата половина на XX век: историческа, митологична, фолклорно-баладична и приказна. С това **тези творби попадат, от една страна, в парадигмата от идейни търсения в българската поезия и литература, а, от друга, се вписват органично в съвременния модел на европейско мислене**. Именно чрез подобни паралели Боянка Арнаудова извежда **идеята за модерността в българските опери** въз основа на инспирирането им от духа на фолклора и мита и откроява като родоначалник в това отношение Георги Атанасов. В неговите **“Гергана”** и **“Цвета”**, както и в **“Луд гидия”** на П. Хаджиев, в обикновените на пръв поглед исторически сюжети всъщност са заложени дълбоки идеи, както и познати митологеми и фолклорен тип светоусещане.

В своята опера **“Цар Калоян”** Владигеров се обръща към по-ранна историческа епоха (XIII век) и събитие, даващо възможност за възкресяване на величието на българската държава при нейните средновековни владетели, за разкриването на силни характери и рицарска доблест. Тук **ориенталското** приема по-различни измерения – то олицетворява не турското, а въобще **чуждото, различното от българското** и е свързано с образа на царицата-

чужденка Мария (при втората редакция на операта – придворната дама Ирина). С привидно исторически сюжет е и **“Янините девет братя”**, чието действие според авторовото пояснение се развива в навечерието на нахлуването на турците в България. Любомир Пипков обаче влага в операта си много по-дълбок смисъл, с което я **вписва синхронно в парадигмата от съвременни търсения на европейските композитори**. От една страна, той залага на емблематична за ХХ век проблематика, свързана с бруталността на новото време, на вечната общочовешка идея за борбата между доброто и злото, на библейския мотив за братоубийството и проблема за посегателството върху изкуството и твореца, а от друга – включва и фолклорно-баладични елементи и множество митологеми. Именно поради това многопланово смислово натоварване **“Янините девет братя” излиза от тясната орбита на историческото време-пространство** и придобива актуално звучене, а героите се превръщат в **обобщени образи-символи** с възможност за амбивалентно тълкуване. Така например Циганката е жена, но и чума – реален и митологичен персонаж в едновременност, осмислен като алегория на всеобщото унищожение и смърт. Нейният образ внася в операта **екзотична окраска**, получаваща конкретно жанрово проявление в песента ѝ от пета картина.

В оперите с **приказно-битова тематика “Хитър Петър”** и **“Има-ло едно време”** творческите идеи на авторите, свързани с извеждането на ориенталското, са по-различни. И двете са създадени по мотиви от народните приказки, но въпреки приказното време и неконкретизираното място на действието, в тях **липсва онази времево-пространствена двуплановост** на руските опери, както и характерните за тях фантастични превъплъщения и нереални образи³³. Нещо повече — сюжетите им се поддават на историческо конкретизиране и се развиват на битово равнище. В тези творби **наличието на ориенталското е инспирирано от идеята за подчертаване на националната принадлежност на двамата приказни герои** Хитър Петър и Настрадаин Ходжа. Въпреки това при В. Стоянов то се разкрива най-ярко в музикалните характеристики на жените на Ходжата, концентрирани в техните арии, а при П. Хаджиев се проявява и в обрисуването на образите на циганите.

В цялостната панорама на българското оперно творчество от първата половина на ХХ век се откроява **“Саламбо”**, извеждаща **отвъд националната тематика** и насочваща вниманието към световната класика и едноименния роман на френския писател Гюстав Флобер, възкресяващ събития от историята на древния Картаген. Тук се разкрива новатор-

ството на В. Стоянов, от една страна проявяващо се в избора на чужд сюжет (това е първият подобен пример в историята на българския оперен театър³⁴), при това многократно третиран в музикалната литература, което изисква смелост от страна на автора, но показва и съзнанието му на съвременен европейски композитор, приемащ световната история за своя. От друга страна, чрез тази опера В. Стоянов прави пробив в разбирането за националното, като доказва, че не е задължително то да се търси единствено чрез българските сюжети и фолклорни интонации. В “Саламбо” **ориенталското звучене е обусловено от необходимостта да се пресъздаде музикалният образ на древния Картаген**, който макар че е разположен в географско отношение на юг от България, влиза в териториалния обхват на Ориента. В този смисъл операта отразява цялостната представа на композитора за **източен архаичен музикален колорит**, реализиран чрез разнообразни изразни средства, и кореспондира с такива европейски образци като “Аида” на Верди.

За разлика от оперите и балетите с национална тематика (историческа или приказно-битова), в които **ориенталското е плод на личен досег с осmano-турската култура**, в областта на инструменталната музика **излизането към ориенталските/екзотичните дестинации** се осъществява **посредством западноевропейската рефлексия за тях**. Това е обусловено от пребиваването на българските композитори по време на обучението им в големите музикални центрове на Европа (Париж, Виена, Берлин), където те попадат в условията на съвременните увлечения по екзотичното във всичките му измерения, долавят и разнообразните импулси, свързани с процъфтяването на развлекателната култура, проникването на джаза и интереса към руската музика. Така те **усвояват характерните особености на източната/екзотичната музика не пряко от съответните географски дестинации, а индиректно чрез пьстроцветната музикална атмосфера на Европа**, приемат пресетите през европейския начин на мислене кодове, асоцииращи се в съзнанието като “ориенталски” или “екзотични”. Ето защо за тях не е необходимо да посещават Испания или Близкия изток, за да се запознаят с типичната среда, в която битуват съответните напеви. Но **трансплантирането на тези модели на българска почва** има своите специфични особености, тъй като то **се подчинява на условията на развитие на музикалната ни култура**, свързани с формирането на изпълнителски институции и състави, с полагането на основите на жанровата система на професионалната музика, както и с функционирането ѝ в обществото.

Създаването на редица български образци на музикален ориентализъм е обусловено от **дейността на многобройните духови и симфонични оркестри**, популяризиращи западноевропейската и руската музика, но и изпълняващи развлекателни функции, като широкоспектърният репертоар на тези състави се допълва със специално написани от техните ръководители творби по европейски образец. В този смисъл подобни произведения попадат в парадигмата на ориенталските прояви в европейската музика от 20-те–30-те години на ХХ век и **се основават на утвърдените в нея жанрово-структурни и ладово-интонационни модели**. Така например капелмайсторът Тодор Наумов създава редица ориенталски творби с разнообразна жанрова насоченост (концерт, сюити, потпури, танцова музика) за ръководените от него военни духови оркестри в различни градове на страната. Но голяма роля за обръщането на автора към подобни образци изиграват и **познанията му в областта на ориенталската музика**, а също и семейните традиции в свиренето на източния струнен щипков инструмент канун³⁵. В периода 1923–1926 г. Асен Карастоянов написва три ориенталски пиеси за нуждите на ръководения от него симфоничен оркестър към тютюневата кооперация в Асеновград, които са съобразени и с преобладаващия турски етнически състав на населението там. По-късно “Ориенталска серенада” е издадена в Лайпциг (1928 г.), а “Ориенталска танцова поема” – в Париж (1931 г.), където интересът към руските композитори, екзотичната и ориенталската тематика по това време е огромен и е довел до комерсиализирането на подобни творби³⁶. Свидетелство за **афинитета** на Карастоянов към ориенталската тематика са и създадените от него танцови пиеси за салонен оркестър, както и трите му оперети от 30-те години. Всичко това показва, че разгледаните произведения **функционират в сферата на развлекателната култура и са ориентирани към вкуса на широката публика**, а доказателство за попадането им **в орбитата на европейския ориентализъм** е проявеният към тях интерес от страна на чуждестранните издателства.

Творческите идеи на П. Владигеров също кореспондират с характерното за европейските композитори от първите десетилетия на ХХ век увлечение по екзотичните сюжети, модните танци и джаза. Към ранното му творчество се отнасят редица **жанрови творби**, в т.ч. и с ориенталска/екзотична тематика (“Ориенталска танцьорка”, “Шими ориенталико”, “Шест екзотични прелюдии”), оформящи своеобразна линия, продължена в по-късните “Арабеска” и “Азиатски танц”. В тази сфера попадат и опусите, изведени от **сценичната музика** към пиесите “Цезар и Клеопатра”, “Тебеширеният кръг”, “Хуарес и Максимилиан”, създадени за “Дойчес театер”. При тях можем да

потърсим аналогия с поредицата ориенталски опери от западни композитори, написани по поръчка за големите европейски театри, в които екзотичното служи като фон за един съвременен прочит на историческите и библейските сюжети.

Създаването на сюитата *“Бай Ганю”* е провокирано от една страна от идеята на В. Стоянов да разкрие чрез музиката характерни черти от образа на превърналия се в национален герой типаж, обрисуван в едноименната творба на Алеко Константинов, а от друга — от възможността по този начин да осъществи **музикална реализация на комичното**, воден от своето неизчерпаемо чувство за хумор. Тук осмислянето на ориенталското е в по-различен аспект, тъй като самият герой е носител на редица отрицателни качества, придаващи му облика на **ориенталец, но в неговия балкански вариант**, което илюстрира своеобразното **размиване на предишната опозиция “българско-ориенталско”** и оформянето на нова — **“българско/ориенталско-европейско”**.

От всичко казано става ясно, че интересът на българските композитори към ориенталската/екзотичната тематика се оказва **в синхрон с глобалните идеи, рефлектиращи върху съзнанието на европейските творци**. Това показва тяхното активно отношение към съвременните проблеми в световен мащаб, приемането на историята, митологията, религията и фолклора на всички народи като свои, при което дихотомичното разглеждане “Изток – Запад” губи предишните си очертания и се натоварва с друг смисъл.

3. Семантична натовареност на заглавията

При извеждането на семантичната натовареност на заглавията на българските образци на ориентализъм се налага разделянето им в **две основни групи** в съответствие с жанровата специфика. Към първата се отнасят произведенията, в които образната сфера е предзададена от наличието на сюжетно развитие, изискващо и съответна музикална реализация – това са оперите, балетите, сценичната музика и сюитата “Бай Ганю”.

За разлика от западноевропейските и руските **опери**, при българските композитори **ориенталският колорит рядко се експонира още в заглавието** – това е характерно само за творбите на Д. Хаджигеоргиев и за “Саламбо” на В. Стоянов. В останалите случаи асоциациите би следвало да се базират на познаване на сюжета или литературния първоизточник. Според принципа на озаглавяване можем да разделим българските опери най-общо на две основни групи. При първата авто-

рите поставят акцент върху **името на главната героиня или главния герой** (“Гергана”, “Цвета”, “Тахирбеговица”, “Зайря”, “Хитър Петър”, “Цар Калоян”), а при втората запазват **оригиналното наименование на първоизточника** (разказа “Янините девет братя” на Никола Веселинов, романа на Флобер “Саламбо”, баладата “Луд гидия” на П. П. Славейков). Характерно за творческата инвенция на Г. Атанасов е предпочитанието още в заглавията да насочва вниманието към образа на главния герой³⁷, което в някои случаи довежда до отказ от оригиналното наименование на литературната творба, както е при “Гергана” и “Цвета”³⁸. В първата си опера чрез избора на заглавието “Имало едно време” и подзаглавието “През девет села в десето” П. Хаджиев директно извежда към приказната фабула.

В двата **балета** – “Хайдушка песен” и “Кърджалии” – композиторите се отгласкват от литературния първоизточник, като поставят по-общи наименования, но ясно асоцииращи се с времето на развитие на действието – османското владичество. При това Ал. Райчев вероятно търси известна поетичност чрез жанровото определение “песен” като своеобразно насочване към идеята за възпяване на образа на Чавдар войвода.

Творбите на П. Владигеров, създадени за “Дойчес театер”, се вписват в руслото на характерното за **сценичната музика** приемане на жанровото определение “музика към...”, в случая отнасящо се към пиесите “Тебеширеният кръг” на Клабунд, “Хуарес и Максимилиан” на Фр. Верфел и “Цезар и Клеопатра” на Б. Шоу. Но по-голям интерес за нас представляват наименованията на произведенията, които композиторият извежда по-късно от музиката към театралните постановки в отделни опуси. Характерно за тях е наличието както на **обща заглавия**, даващи информация за изпълнителските състави, така и на **конкретни названия на всяка от пиесите**, съдържащи по-широки асоциативни възможности. От музиката към “Тебеширеният кръг” е оформен опус 19 – “Пет песни за висок глас и пиано” и “Източен марш”. При озаглавяването на песните авторът акцентира върху изпълняващите ги герои, чиито имена недвусмислено подсказват търсената в музиката национална атмосфера – “Песен на Яу”, “Песен на Хайтанг”, “Песен на Чанг Линг”, “Песен на Хайтанг и принц Пао”, “Песен на войника”. Наименованието “Източен марш” съдържа в себе си индикация за жанрова принадлежност и насочва към обвързването с източния сюжет. От музиката към “Хуарес и Максимилиан” Владигеров извлича “Две пиеси за цигулка и пиано”,

опус 20. Заглавието на първата – “Романс” – предизвиква аналогии с вокалните образци и подсказва наличието на характерни особености на дихателните жанрове, например извеждане на песенна мелодия в солиращия инструмент, издържана в традициите на западноевропейския романтичен музикален език, което дава възможност за постигане на образен и стилистичен контраст с втората пиеса – “Ориентале”. От друга страна, сюжетът при Верфел, третиращ събитие от мексиканската история, извежда географската проекция не на изток, а на запад и по този начин **ориенталското започва да се тълкува в по-общ смисъл като екзотично**. Но фактът, че Мексико е било испанска колония в продължение на три века, дава основания на композитора да включи в музиката си и испански елементи и дори да цитира испанска песен, което прави възможно осмислянето на пиесата като ориенталска. Опус 49 – “Две пиеси за оркестър” – е оформен от музиката към “Цезар и Клеопатра”. Заглавието на първата от тях – “Ноктурно на пустинята” – предизвиква ясни асоциации, насочващи както към мястото, така и към времето на развитие на действието. Идеята да се пресъздаде една нощна картина в египетската пустиня обуславя използването на жанровото название “ноктурно”, според романтичните традиции обикновено обвързвано с образа на нощта и мечтателно-съзерцателния характер на музиката³⁹. Оригинално заглавие на втората пиеса от цикъла е “Романс и кейк-уок”, чиято музика е извлечена от една диалогична сцена в “Цезар и Клеопатра”, но при оформянето на опус 49 през 1953 г. авторът го променя на “Романс и ориенталски танц”. Причината за това бихме могли да търсим във факта, че в началото на 20-те години на ХХ век, когато е създадена сценичната музика към пиесата на Б. Шоу, кейк-уокът е добре познат моден танц в Европа, но през 50-те години той вече не е актуален, поради което според композитора определението “ориенталски танц” би звучало по-разбираемо. Следователно при оформянето на опусите от музиката, създадена за “Дойчес театер”, Владигеров поставя заглавия, които дори и без познаване на конкретния първоизточник дават ясна представа за **наличието на източен или екзотичен колорит**, а понякога съдържат и **индикации за национална определеност или географски регион**.

Към тази група произведения можем да причислим и сюитата “*Бай Ганю*”, която представлява проекция на една характерна особеност на европейската музика от края на ХІХ – началото на ХХ век, изразяваща се в обръщането към програмната симфонична поема и насищането на симфоничната музика с черти на театрализация. Веселин Стоянов заимства общото заглавие на творбата си от първоизточника, а тези на отдел-

ните ѝ части насочват към подобрите за музикално пресъздаване конкретни случки (“Бай Ганю пътува”, “Бай Ганю във Виена”, “Бай Ганю в банята”). Подробната **литературна програма**, с която е снабдена всяка от частите, кореспондира с европейските романтични образци от типа на “Фантастична симфония” на Х. Берлиоз и симфоничната поема “Тил Ойленшпигел” на Р. Щраус, като паралел с последната може да се търси и по отношение на интереса към образа на националния герой. Въпреки по-различното жанрово-структурно решение при В. Стоянов, явна е идеята му да създаде ярко изразителна картинна музика, точно следваща сюжетното развитие.

Втората група образци на ориентализъм при българските композитори се оформя от чисто **инструменталните творби**, чиито програмни заглавия са единственият словесен изразител на замисъла на автора и търсеното от него ориенталско/екзотично звучене. Тук спадат произведенията за различни оркестрови състави (духов, симфоничен, камерен) и клавирните пиеси. Редица творби на Т. Наумов, Ас. Карастоянов и В. Бобчевски попадат изцяло в орбитата на танцовата музика, често асоциираща се с ориенталското. В този смисъл заглавията им неизменно съдържат **жанрова индикация за танцовия им характер**, обуславящ обвързването със специфични метроритмични модели. Някои от тях са определени като “танго”, но с етикета “ориенталско”. Всъщност корените на тангото, имащо аржентински произход и разпространено в Европа като салонен танц през 20-те години на XX век, могат да се търсят в някои андалуски песенни форми от втората половина на XIX век. Така комбинацията “ориенталско танго” за българските композитори става израз на едно европейско разбиране, според което **Изтокът и Западът се преплитат по своеобразен начин**, давайки си среща на територията на Европа, особено ясно изразена именно в танцовата музика. Това обуславя и модата по екзотичните заглавия като “Персийска роза”, “Алейкюм селям” и др. Информация за пресъздаването на характерните особености на друг конкретен танцов модел се съдържа в наименованията на две произведения, обозначени като “болеро”, едното от които носи названието на испанския град Толедо, подчертаващо националния произход на танца. В заглавията на голяма група творби определението “ориенталско” пояснява общото жанрово название “танц”. Следователно **при танцовите пиеси се търси по-обобщен тип асоциативност**, без географска конкретизация. Заглавията им съдържат, от една страна, **информация за жанрова принадлежност**, а от друга — преобладава общата характеристика “ориенталско”, насочваща към

наличието в тях на типични особености (мелодически, ладови, метроритмични) от източната музика. Прави впечатление, че в сравнение с европейските и руските образци, при които по-често срещано е определението “източно”, българските композитори предпочитат “ориенталско”, може би защото за тях последното се свързва до голяма степен с Османската империя, която те схващат не просто като Изток, а по-скоро като Ориент. По-конкретното название “**арабско**”, насочващо към общи асоциации с музиката на тази група народи, откриваме при Т. Наумов, с извеждане към по-голяма музикална форма с жанровата конкретизация “концерт”.

В областта на **клавирната музика** се наблюдават разнообразни решения, особено оригинално представени при Владигеров, макар че в повечето случаи той прави преработки на творбите си и за други изпълнителски състави, придавайки различни темброви нюанси на екзотичното. Характерно и за него е търсенето на връзка с танца, което откриваме в пиеси от различни творчески периоди. Интерес представлява наличието на **вариантност при озаглавяването** на две от тях. В първата – безопусното “Шими ориенталико” – ориенталското отново попада в орбитата на афроамериканската танцова музика, разпространена широко в европейските салони през 20-те години на XX век, в случая представена от модния танц “шими”, чийто предшественик е рагтаймът. Първоначалното название на втората пиеса от опус 10 – “Ориенталска танцьорка” – насочва към обогатяване в екзотични краски танц. Впоследствие Владигеров премахва определението “ориенталско” от заглавията на двете творби, като трансформира първото в по-неутрално звучащото “Концертно шими”, а второто – в “Танцьорката от Изток”. По-ясно очертани географски измерения получава Изтокът чрез наименованието на третата пиеса от опус 57 – “Азиатски танц”.

Особено внимание заслужава Владигеровият опус 17 – “**Шест екзотични прелюдии**”, представляващ **единственият образец** в българската музика от разглеждания период, в който **в заглавието ясно се афишира търсенето на екзотично звучене**. Въсъщност в европейската и руската музика използването на думата “екзотично” като наименование също е спорадично явление⁴⁰. Не бива да забравяме, че тази творба, създадена през 1924 г. (при това три от пиесите са написани в Берлин), явно е повлияна от съвременните западноевропейски търсения, свързани с интереса към чуждото и екзотичното, който е до голяма степен следствие от откриването на фолклорните култури на редица европейски и

извъневропейски народи. В този смисъл **“екзотичното”** за Владигеров се **оказва изключително своеобразно**. От една страна, то се експонира чрез **традиционни западноевропейски жанрови модели**, указани в заглавията (прелюд, ноктюрно-серенада, елегия). От друга – интерес представляват **“модусите”**, в които са издържани пиесите: две в испански стил, по една – в испано-мавритански, арабски, български и славянски. Така Владигеров разкрива различни прояви на екзотичното, като в някои случаи търси конкретно-национална звукова атмосфера, а в други – по-обобщена. Изборът на обекти за творческо стилизиране показва **обръщане към западноевропейските музикални култури** с техните специфични интонационни, ладови и метроритмични особености, за разлика от утвърдените параметри на западната музика. Характерно е, че тук попада и свободната парафраза на българската народна песен **“Грозданка по двор ходеше”**, указана от автора чрез подзаглавието **“Богдане”**, разкриваща осмислянето на цикъла от гледна точка на Запада, за който **българското също е екзотично** (идващо от периферните европейски култури), което предполага и вероятността за неговото изпълнение в Берлин. Заглавията на отделните пиеси в някои случаи насочват към песенно-дихателното начало (**“Ноктюрно-серенада”**, **“Вечерна песен”**), а в други – към инструментално-танцовото (**“Екзотичен танц”**), както и към основната образна атмосфера и характер на музиката. Наименованието **“Екзотичен танц”** показва сходство с други творби на Владигеров, свързани с танцовото начало, но тук получаващо по-широкоспектърно осмисляне чрез определението **“екзотичен”**.

Можем да обобщим, че характерно за семантичната натовареност на заглавията на инструменталните образци е **предпочитанието на композиторите към обвързване на ориенталското с конкретна жанрова проява – танц**. При това най-често срещано е насочването към **близкоизточната тематика**, изразявана обикновено чрез обобщеното определение **“ориенталско”** и по-рядко – чрез **“арабско”**, **“азиатско”** или **“източно”**. Единствено Владигеров излиза към едно по-широко разбиране за екзотично звучене. Интересът на композиторите към **далекоизточната тематика** също е епизодичен и се наблюдава например в клавирната пиеса на П. Хаджиев **“Валс на китайските чаши”**⁴¹, в заглавието на която отново откриваме идеята за обединяване на европейските жанрови модели с източната звукова атмосфера. **Испанската тема** е представена в танцовата музика при специфична проява – болеро и особено ярко в три от шестте екзотични прелюдии на Владигеров, чиито заглавия обаче

не насочват директно към този географски ареал, загатнат единствено чрез пояснението за модуса, в който са написани.

Изведените основни теоретични постановки на въпроса за ориентализма в българското композиторско творчество получават своята солидна аргументация на равнището на музикалния език, което разкрива многообразие от индивидуални авторови решения, разполагащи се в синхронното поле от сходни прояви при западноевропейските и руските творци, но с един специфичен нюанс на преоцветяване, произтичащ от по-различното усещане за ориенталското при българските автори, рефлектиращо при композитори като П. Владигеров и В. Стоянов върху цялостното им музикално мислене и превръщащо се в характерна индивидуално-стилова особеност.

Български образци на ориентализъм през първата половина на XX век		
композитор	заглавие	година
Димитър Хаджигеоргиев	- оп. "Тахирбеговица"	1911
	- оп. "Зайря"	1912
Георги Атанасов	- оп. "Гергана"	1916
	- оп. "Цвета"	1924
Асен Карастоянов	- "Ориенталска танцова поема" за симфоничен оркестър	1924
	- "Болеро" за симфоничен оркестър	1923
	- "Ориенталска серенада" за симфоничен оркестър	1926
Тодор Наумов	- "Арабски концерт" за духов оркестър	1925
	- "Алейкум селям" – танго и уанстеп, за духов оркестър	1926
	- "Ориенталско танго" № 1-4 за духов оркестър	1926
	- "Персийска роза" – танго, за духов оркестър	1932
	- "Четири ориенталски танца" за пиано	1932
	- "Ориенталска сюита" за духов оркестър	1934
	- "Толедо" – испанско болеро, за духов оркестър	1934
Панчо Владигеров	- "Ориенталска танцьорка/Танцьорката от Изток" из "Четири пиеси за пиано", оп. 10	1920
	- "Шими ориенталико" за цигулка и пиано	1924
	- "Шест екзотични прелюдии" за пиано, оп. 17	1924
	- Пет песни за висок глас и пиано и "Източен марш", оп. 19 из музиката към "Тебеширеният кръг"	1926
	- Две пиеси за цигулка и пиано, оп. 20: "Романс" и "Ориентале", из музиката към "Хуарес и Максимилиан"	1926
	- оп. "Цар Калоян"	1936
	- "Арабеска" из "Картини", оп. 46	1950
	- Две пиеси за оркестър, оп. 49: "Ноктюрно на пустинята" и "Романс и кейк-уок/ориенталски танц", из музиката към "Цезар и Клеопатра"	1953
	- "Азиатски танц" из "Три концертни пиеси за пиано", оп. 57	1959
Любомир Пипков	- оп. "Янините девет братя"	1937
Веселин Стоянов	- оп. "Саламбо"	1940
	- гротескна сюита "Бай Ганю"	1941
	- оп. "Хитър Петър"	1952
Венедикт Бобчевски	- "Ориенталски танц" за камерен оркестър	1942
Александър Райчев	- балет "Хайдушка песен"	1953

Парашкев Хаджиев	- “Валс на китайските чаши” из “Албум за младежта” - оп. “Имало едно време” - оп. “Луд гидия”	1953 1957 1959
Георги Златев- Черкин	- “Малка кантата” за хор и оркестър по китайски текст	1957
Боян Икономов	- “Арабеска” за обой и пиано	1959
Марин Големинов	- “Арабеска” за пиано	
Иван Димов	- балет “Кърджалии”	1959

БЕЛЕЖКИ

¹ *Христов, Д.* Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 2. Съст. *В. Кръстев*. С., БАН, 1970, с. 34; вж. също и с. 111.

² Вж. *Джуджев, Ст.* Общи проблеми на балканския фолклор. – Във: Музикографски есета и студии. С., Музика, 1977, 106–129, с. 119.

³ *Пипков, Л.* За българския музикален стил. – Във: Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил. Съст. *А. Баларева*. С., БАН, 1968, 63–64, с. 64.

⁴ *Стайнов, П.* Български музикален стил. – Във: Българските музикални дейци..., 71–72, с. 71.

⁵ *Големинов, М.* Народната песен в художествената ни музика. – Във: Зад кулисите на творческия процес. С., Наука и изкуство, 1971, 85–95, с. 87.

⁶ Пак там, с. 89.

⁷ Вж. статиите на *В. Стоин, А. П. Берсенев, А. Стоянов* в: Българските музикални дейци..., с. 36, 50, 121; *Пипков, Л.* За славянската музика. – Във: Избрани статии. Съст. *Кр. Ангелов*. С., Музика, 1977, 151–154, с. 153.

⁸ *Пипков, Л.* За славянската..., с. 153.

⁹ *Стайнов, П.* По някои въпроси на съвременната българска музика. – Във: Петко Стайнов за българската музикална култура. Съст. *А. Баларева и Ел. Тончева*. С., Наука и изкуство, 1967, 81–85, с. 81.

¹⁰ Вж. Словото на *Панчо Владигеров*. Съст. *Д. Димитров*. С., Музика, 1988, с. 8.

¹¹ Пак там, с. 24.

¹² *Балкански, Ас.* “Цар Калоян” в Народната опера. – Във: Българските музикални дейци..., 81–82, с. 82.

¹³ Вж. *Стайнов, П.* Български музикален..., с. 72.

¹⁴ Вж. *Георгиев, А.* За българския музикален стил. – Във: Българските музикални дейци..., 103–105, с. 104.

¹⁵ Вж. *Стоянов, В.* За българския музикален стил. – Златорог, 1937, № 3, 121–127, с. 125. Това твърдение на В. Стоянов на пръв поглед звучи като че ли малко странно, като се има предвид неговият подчертан творчески афинитет към характерните за ориенталската музика увеличени секунди в мелодиката и макамни звукореди. Но вероятно в случая композиторът подхожда негативно, защото коментира Владигеровата творба от позициите на дискутирания проблем за изграждането на българския музикален стил с опора върху фолклора, каквато самият той не търси в своите произведения.

¹⁶ Вж. *Стоин, В.* Българската народна музика. С., Наука и изкуство, 1956, 13–14.

¹⁷ *Христов, Д.* Цит. съч., с. 271.

¹⁸ Вж. *Христов, Д.* Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 1. Съст. *В. Кръстев*. С., БАН, 1967, с. 221, 259; Т. 2, с. 76.

¹⁹ *Романски, Л.* “Женско царство” Комична опера от Веселин Стоянов. – Златорог, 1935, № 4, 185–187, с. 186.

²⁰ Вж. *Вълчинова-Чендова, Ел.* Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България. (Средата на XIX – края на XX век). С., Пони, 2000, 72–73.

²¹ Вж. *Стателова, Р.* Седемте гряха на чалгата. (Към антропология на етнопопмузиката). С., Просвета, 2003, 64–70.

²² Пак там, с. 70.

²³ Пак там, с. 70.

²⁴ *Димов, В.* Ориенталски образи и орбити в записана музика от България през първата половина на XX век. – Българско музикознание, 2005, № 3, 121–137, с. 122.

²⁵ Цит. по: *Димов, В.* Ориенталски образи..., с. 122.

²⁶ Пак там, с. 129.

²⁷ Пак там, 131–132.

²⁸ По-подробно вж. пак там, 129–132.

²⁹ *Каракостова, Р.* Български оперетен театър в годините между двете световни войни. С., БАН, 2004, 345–346.

³⁰ Вж. *Стършенов, Б.* Веселин Стоянов. (Монография). С., СБК, 1962, с. 12; *Кръстев, В.* Профили, кн. 1. С., Музика, 1976, с. 165; *Стоянова, Д.* Двамата братя. С., Музика, 1980, с. 14; *Хлебаров, Ив.* Новата българска музикална култура. Т. 1, 1878–1944. С., Хайни, 2003, 479–480.

³¹ В подкрепа на това твърдение можем да приведем и думите на изследователката на българската оперетна музика Р. Каракостова: “Така че успехът на оперетата (“Грешницата от Багдад” на В. Стоянов – б. м.), нашироко коментиран от обществеността и печата, също не е случаен. От една страна, при цялото си сериозно отношение към музикалното творчество, композиторът (по природа епикуреец!) вероятно не е изпитвал чак такава вътрешна съпротива

и неудовлетвореност от възможностите на популярно-развлекателния жанр.” (*Каракостова, Р.* Цит. съч., с. 320)

³² Основните образци на ориентализъм в българското композиторско творчество от първата половина на XX век са изведени в приложената в края на текста таблица.

³³ Тази двуплановост е загатната само при Хаджиев чрез лайтмотива “през девет села в десето”. Подобно преплитане на реално и нереално се наблюдава в оперите “Гергана” и “Янините девет братя”, но там то е свързано с митологично-баладичното разбиране за случващото се тук и отвъд.

³⁴ По данни на Л. Сагаев преди В. Стоянов и друг български композитор – Димитър Караджов – е писал опери с небългарски сюжети, едната от които (“Дъщерята на Пилат”) дори е на френски език. Те обаче не могат да се считат за принос в българското оперно творчество, тъй като не са изпълнявани у нас и след смъртта на композитора партитурите им са пренесени в чужбина. (вж. *Сагаев, Л.* Българското оперно творчество. С., Наука и изкуство, 1958, 105–106) Певицата Богдана Гюзелева-Вулпе се изявява и като автор на няколко опери, от които е поставена само “Психея” по романа на Купер (1912), но без успех, поради което Сагаев я окачествява като слаба творба, оставаща извън списъка на българските оперни произведения. (вж. пак там, с. 64)

³⁵ Вж. *Наумова, Ел.* Капелмайстор Тодор Наумов. С., Музика, 1990, с. 5, 63.

³⁶ Вж. *Павлов, Е.* Асен Карастоянов. С., Музика, 1979, 27–28.

³⁷ Това се наблюдава в пет от шестте му опери – “Гергана”, “Цвета”, “Борислав”, “Косара”, “Алцек”.

³⁸ Написани съответно по “Изворът на белоногата” на П. Р. Славейков и “Македонска кървава сватба” на В. Чернодрински.

³⁹ Тук на сюжетно ниво може да бъде изведена аналогия с картината на египетската нощ край Нил от началото на трето действие на Вердиевата “Аида”.

⁴⁰ Най-известният в това отношение и сочен като христоматиен пример – “Екзотични птици” за пиано, ударни и камерен оркестър на Месиан – е създаден много по-късно (през 1956 г.), като при това подходът на композитора е съвсем различен – той се опитва да нотира с орнитоложка точност пеенето на птиците от различни точки на света, за което му помагат индийските необратими ритми. Преди Владигеров съветският композитор Сергей Василенко, проявяващ в ранното си творчество подчертан афинитет към екзотичната музика и негърския и индийския фолклор, създава “Екзотична сюита” за глас и инструментален ансамбъл (1916 г.).

⁴¹ Тази пиеса е извлечена от оперетата на Хаджиев “Счупената чаша”.

ОРИЕНТАЛИЗМЪТ В БЪЛГАРСКОТО КОМПОЗИТОРСКО
ТВОРЧЕСТВО ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК –
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ

ПЕНКА ДРАГОЕВА

Резюме

Изследването на явлението “ориентализъм”, получило своята обстойна теоретична аргументация в сферата на хуманитарните науки и пренесено в областта на музиката, дава възможност за извеждането на нов ракурс при осмислянето на творбите на българските композитори класици. Редица произведения от първата половина на XX век на музикално-технологично равнище демонстрират една сложна панорама от решения, попадащи в синхронното поле от аналогични прояви в западноевропейската музика, но и изявяващи в същото време специфичните творчески индивидуалности на авторите. Именно това показва, че творческата рефлексия на ориенталското при българските композитори не идва директно от Изтока (за разлика от сферата на развлекателната музика), а е пречупена през призмата на европейското разбиране.

ORIENTALISM IN THE WORKS OF THE BULGARIAN COMPOSERS DURING
THE FIRST HALF OF 20TH CENTURY –
HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS

PENKA DRAGOEVA

Summary

The research of the “orientalism” phenomenon received its detailed theoretical argumentation in the sphere of humanitarian sciences and conveyed in the sphere of music it gives an opportunity for showing a new aspect in the consideration of the works of the Bulgarian classic composers. A lot of musical compositions from the first half of 20th century on musical and technological level show a complex panorama of decisions which are part of the synchronous field of analogical activities in the West European music, but at the same time show the specific creative individualities of the authors. Precisely this shows that the creative reflection of the oriental nature of the Bulgarian composers does not come directly from the East (in contrast to the sphere of entertaining music), but it is in the light of the European views.