



**Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров”**

**Вокален факултет**

**Катедра „Музикално-сценично изкуство”**

**Даниела Янева**

**СПЕЦИФИКА В РАБОТАТА НА КОРЕПЕТИТОРА В  
БАЛЕТНИЯ ЕКЗЕРСИС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд за присъждане на  
образователна и научна степен „доктор”**

по научна специалност „Музикознание и музикално изкуство”  
професионално направление 8.3. „Музикално и танцово изкуство”

София, 2022 година

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра Музикално - сценични изкуства към Вокален факултет на НМА "Проф. Панчо Владигеров", проведено на 17. 03. 2022 г.

Научният труд се състои от увод, три глави, заключение, библиография и 4 приложения и е с обем 218 страници. Библиографията включва 61 източника на български, руски, френски и английски език, 34 нотни източника и 31 интернет ресурси.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на \_\_ . 06.2022 г. От \_\_ часа в зала 48 на НМА "Проф. Панчо Владигеров", бул. "Евлоги Георгиев" № 94, София на открито заседание на научното жури в състав:

**Рецензенти:** проф. д-р Желка Табакова  
проф. д-р Георги Арnaudов

**Становища:** проф. д-р Борислава Танева  
проф. д-р Милена Шушулова – Павлова  
доц. д-р Зорница Петрова

Материалите за защита за на разположение в Учебен отдел на НМА "Проф. Панчо Владигеров"

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>УВОД</b> .....	5
<b>ПЪРВА ГЛАВА. КЛАВИРНИЯТ АКОМПАНИМЕНТ В БАЛЕТНОТО ОБУЧЕНИЕ – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД И СЪСТОЯНИЕ НА ЗНАНИЕТО</b> .....	9
1.1. Исторически преглед на танцовия акомпанимент и инструментариум .....	9
1.2. Зараждане на клавирия акомпанимент. Цигулари и пианисти. Първи данни и нотни образци при акомпаниране на урок .....	14
1.2.1. Първи нотен документ за клавирен съпровод на балетен клас. Музикалното приложение на Фридрих Алберт Цорн към „Граматика на танцовото изкуство и хореографията” .....	15
1.2.2. Обособяване на клавирия съпровод към балетния екзерсис като специфичен сегмент в акомпанияторското изкуство. Николай Легат .....	17
1.3. Преглед на научната литература по въпроса за акомпанимента на балетен урок от XX и XXI век .....	19
1.3.1. Методическа литература, в която присъстват указания и за пианистите .....	19
1.3.2. Книги, писани от балетни корепетитори с голяма практика .	20
1.3.3. Нотни сборници, специално предназначени за корепетиране на балетен урок .....	22
<b>ВТОРА ГЛАВА. ВЪВЕДЕНИЕ В ЗАДАЧИТЕ НА КОРЕПЕТИТОРА В СРЕДНОТО ПРОФЕСИОНАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ ПО БАЛЕТ</b> .....	22
2.1. Балетната корепетиция в средното професионално образование в България – исторически аспект и състояние на специалността .....	22
2.2. Значението на музиката при оформянето на музикален слух и естетически представи у обучаваните балетисти .....	23
2.3. Необходимите предварителни знания за начинаещия корепетитор .....	24

2.3.1. Увод в балетната терминология .....	24
2.3.2. Организация на работата в учебната година и общи принципи на провеждането на балетния урок .....	25
2.3.3. Структура на балетния урок .....	25
2.3.4. Музикални фрази и хореографско броене .....	25
<b>ТРЕТА ГЛАВА. МУЗИКАТА В БАЛЕТНИЯ УРОК .....</b>	<b>26</b>
3.1. Музиката в отделните дялове на балетния урок – характеристики и критерии за избор.....	26
3.2. Подходи при музикалното оформление на урока. ....	27
3.2.1. Подбор и редактиране на авторска музикална литература. Преобразуване на акомпанимента. ....	27
3.2.2. Импровизационен подход при музикалното оформление на балетния урок .....	27
3.2.3. Импровизационно - редакционен подход .....	28
3.3. Формиране на темпова памет у акомпаниятора. Темпово предвиждане .....	30
3.4. Стилистично единство в подбора на музиката за екзерсис .....	31
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>31</b>
<b>ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>32</b>
<b>ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД...33</b>	

Настоящата дисертация е адресирана към пианистите, които по една или друга причина ще трябва да корепетират балетен екзерсис в НУТИ (Национално училище по танцови изкуства), в балетни школи или в професионални балетни трупи. Насочена е основно към начинаещите колеги в сферата на балетния акомпанимент. Адресирана е и към балетните педагози, на които ще се наложи да обучават новопостъпил пианист в тънкостите на балетната корепетиция.

Като балетен акомпанятор с дългогодишна практика знам, че тази музикантска дейност съвсем не е така лесна, както понякога изглежда отвън. Струва ми се, че не съвсем вярната представа за нея до голяма степен се дължи на киното<sup>1</sup>. В редица игрални филми, проследяващи трудния път на балетистите от тренировъчната зала до бляскавата сцена, от първите елементарни движения до главозамайващите фуетета, скокове и пируети, корепетиторите са практически невидими. Звучите на съпровода се чуват, но в повечето случаи се възприемат като служебен фон, който само поддържа задавания от педагога темпоритъм – и толкова.

Тази повърхностна и по същество невярна „кинопредстава“ за работата на балетния корепетитор за съжаление и до днес създава предубеждения към професията. Немалка част от младите пианисти си мислят, че в нея няма същински творчески елемент – най-вече защото в ежедневната практика корепетиторът е длъжен стриктно да следва указанията на балетния педагог, при това в рамките на една и съща рутинна работа. (В случая имам предвид преди всичко акомпанирането на балетния екзерсис.)

Това обаче не е съвсем вярно – най-малко защото развитието на музикалността на малките танцьори до голяма степен зависи именно от акомпанятора. Така например, когато озвучава едно и също балетно

---

<sup>1</sup> Достатъчно е да споменем „Били Елиът“ на Стивън Долдри (2000), „Черният лебед“ на Дарън Арнофски (2010), „Нуреев. Бялата врана“ на Ралф Файнс (2018).

движение с различни музикални фрагменти, корепетиторът на практика възпитава както музикалния им усет, така и крайно необходимия за бъдещата им работа „вътрешен слух”. Навярно поради това почти всички танцови педагози споделят мнението, че повече от 50% от тяхната работа зависи от балетния корепетитор.

За да упражнява успешно професията на балетен акомпанятор, пианистът трябва да притежава редица качества и умения извън добрата пианистична техника, усет за стил и артистизъм, които той по всяка вероятност притежава априори. Насочените към него очаквания обаче предполагат и много други неща. **На първо място е детайлното познаване на всички основни движения в класическия танц и способността за мигновено ориентиране в зададения от педагога размер, акценти и темпо за изпълнението им.** Способността за бързо възприемане и запомняне на хореографския материал като „солираща“ партия, както и уменията за подбор и изсвирване на музика, съответстваща на характера на даденото движение, са не по-малко важни. Точно толкова важни са и редица други качества: и усет за „квадратна“ фраза, и наличие на добра „прима виста“, и способност за музикална импровизация, и умение за „редактиране“ (или ако предпочитате преобразуване) на даден музикален материал за целите на балетния екзерсис, и не на последно място – владенето на много голям и пределно разнообразен в жанрово и стилистично отношение репертоар.

Част от тези качества, както отбелязах по-горе, трябва да са налице предварително. Но повечето от тях могат успешно се култивират – разбира се, при условие, че има изработена система и методика за обучение на бъдещи балетни корепетитори (каквато за съжаление досега у нас в България няма).

Да бъде създадена цялостна система и методика за обучение на балетни акомпанятори несъмнено е твърде сложна задача, която не е по

силите само на един човек. Нейното решаване изисква съвместни усилия от страна на балетните педагози и техните дългогодишни корепетитори. Но да бъде направена първа крачка в това отношение става все по-наложително.

**Целта на настоящата работа е да дефинира някои основни методически правила и методологически подходи към клавирния съпровод в началните години на обучението по балет.**

Движението към тази цел е осъществено преди всичко със средствата на музикалния анализ, съпътстван от сравнително-историческия, както и концептуално-критическия анализ. Това е направено в няколко последователни стъпки, а именно чрез:

- **Анализ на специфичните структурни и интонационно-ритмически особености на клавирния акомпанимент за екзерис в началните класове по балет.**
- **Определяне на оптимални варианти за метроритмическа и фактурна организация на музикалния материал по начин, създаващ предпоставки за лесно възприемане на логиката на структурирането и развитието му.**
- **Формулиране на конкретни методически правила за съставянето на акомпанименти, съобразени със спецификата на хореографското изкуство и степента на нарастване на двигателните умения на учениците.**

Избрах да фокусирам вниманието си върху първия етап от балетното обучение неслучайно. Това е времето, когато малките ученици усвояват „азбуката“ на танца. Движенията се преподават и възпроизвеждат „в чист вид“ и се усвояват заедно с означаващите ги балетни термини. Но както за

прохождащите в изкуството на балета деца, така и за начинаещия балетен корепетитор овладяването на професионалната балетна лексика е *sine qua non*. Ясно е, че пианистът не би могъл адекватно да озвучава екзерсиса, ако няма представа какво движение трябва да изпълнят децата, когато чуват „плие, батман тандю, алонже“, и как трябва да го сторят. С други думи – за да свърши качествено своята работа, той задължително трябва добре да опознае както характера, така и „технологията“ за изпълнение на всяко едно движение от екзерсиса.

А екзерсисът, както отдавна се знае, съпътства балетистите от първите дни на обучението им до края на активната им кариера. С течение на времето, разбира се, той много се променя – изучаваните някога „прости“ движения значително се усложняват и се свързват в разгърнати танцови композиции. Това неизбежно води до съществени промени и в работата на корепетитора – защото акомпаниментът в старшите класове<sup>2</sup> е натоварен не толкова с „технологически“, колкото със собствено естетически функции. Промените не стават изведнъж – те навлизат в екзерсиса постепенно и почти незабележимо. Корепетиторът обаче трябва да е наясно кога и как да трансформира и усложни акомпанимента, т.е. той трябва да работи с оглед на перспективата на своята роля, подобно на драматичния или оперния актьор. Затова си позволих да не се придържам строго в рамките на заявената тема – на места в работата става дума и за музикалния съпровод на екзерсис в средните и в големите класове (в сравнителен план).

**Структурата на работата, която се състои от увод, три глави, заключение, три приложения и библиография, беше определена в съответствие с практически-приложния характер на целите, които са поставени, а именно – дефиниране на основни методически правила и**

---

<sup>2</sup> В НУТИ, където балетното образование е професионално, класовете се делят на малки (5. – 7. клас) – начален етап, средни (8. -10. клас) и старши (11. и 12. клас).



**методологически подходи към клавирния съпровод в началните години на обучение по класически балет.** Конкретните задачи са свързани с: осъзнаване на клавирния акомпанимент в танцовото изкуство като важен компонент от цялостната организация на работния процес; извеждането на примерни модели за съставяне на корепетиторски композиции (с подбор на фрагменти от авторски произведения или чрез редактирането им); открояване на възможността за преодоляване на банализирани стереотипи в корепетирането чрез дефиниране на основни принципи за прилагане на импровизационното начало в акомпанимента.

Първата глава **„Клавирният акомпанимент в балетното обучение – исторически преглед и състояние на знанието”** включва няколко раздела, които на свой ред са структурирани чрез тематично обособени параграфи.

В първия раздел **Исторически преглед на танцовия акомпанимент и инструментариум (1.1.)** е направен кратък исторически «екскурс» в развитието на взаимоотношенията между танца и музиката от Античността до началото на XIX век, когато пианото се утвърждава като основен акомпаниращ инструмент в постепенно обособилото се от традиционните танцувални практики балетно изкуство. В този параграф вниманието е съсредоточено върху промените в европейските танцувални практики и успоредните им промени както в характера на музиката, така и в състава на озвучавалите ги инструментални ансамбли<sup>3</sup>. Процесът е разгледан във връзка с жанровото разнообразие на танцовата музика, като е показано, че както в Античността и Средновековието, така и по-късно то се предопределя от самата танцова ситуация: празненство с песни и танци в кралския двор или рицарски турнир, бюргерски пир с хорове, танци и факелни шествия, селска сватба и т.н. Оттук и разграничаването на

---

<sup>3</sup> Вж. Сапонов, Михаил. Менестрели. Москва: Классика XXI, 2004, с. 152.

няколко групи музикален съпровод: танц-песен („танцувално-игрови шансон“ със строфическа форма); танци – хороводи; танци – шествия; танци по двойки с вмъквания на солисти и други<sup>4</sup>. При разглеждането на промените в танцувалните практики, наложили се през Ренесанса, е обърнато внимание както върху разрастването на светските танци и появата на нови образци на битовата музика<sup>5</sup>, така и върху появата на първите професионални танцови школи, ръководени от известни танцмайстори. Нарочно внимание е отделено и на редица хореографски трактати и практически ръководства, в които се осмислят новите принципи на хореографията и танцовите жанрове<sup>6</sup>. Подчертано е, че в този период танцовата музика придобива ново значение – в нея се набелязва зараждането на по-крупните инструментални жанрове в професионалното музикално изкуство. Богатството на танцовите форми като павана, галярда, жига, волта и др. вдъхновява изявените композитори за създаване на виртуозни инструментални пиеси и циклични оркестрови произведения.

Традицията на чисто инструменталния съпровод, зародила се през Късното средновековие, получава все по-голямо разпространение, обусловено от появата на „пеещи“ инструменти – виола, лира, виола да гамба, ренесансова цигулка. Бързо се усъвършенства и един от най-

---

<sup>4</sup> Това се отнася до Средновековието и се съпътства от кратки характеристики на най-популярните за времето танцови жанрове, със съответстващите им музикални форми: карола, естампи, салтарело, дукция, нота.

<sup>5</sup> Друскин, Михаил. Очерки по истории танцевальной музыки. Ленинград: Ленинградская филармония, 1936, с. 10

<sup>6</sup> В краткия исторически преглед специално внимание е отделено на първото печатно „учебно пособие“ по танц – „Оркезография“ на Туано Арбо (1589), в която авторът прави опит за обозначаване на танцовите движения с условни знаци и дава подробни указания за използването на тамбурина, като съпровождащ ги инструмент. **Arbeau, Thoinot. Orchèsographie. Paris, 1589, p. 9 – 14.**

[https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie\\_\(Arbeau%2C\\_Thoinot\)](https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau%2C_Thoinot)) (посетен последно на 02.02.2021).

разпространените в битовото и концертно музициране инструмент – лютнята, във връзка с което се появяват и т.нар. „лютневи танци“<sup>7</sup>.

Във времето на Ренесанса както танците, така и съпровождащите ги инструментални ансамбли се делят на «високи» (alta, grossi (ит.), haute (фр.) high (англ.) и „ниски“ (bas dances). Алта ансамблите озвучавали многолюдните танци на открито и в големите дворцови зали, тъй като съставлящите ги инструменти (две или три шалме-та - дървен духов инструмент с широка тръба, или шалме и тръба, сакбут – инструмент подобен на тромбон и ударни<sup>8</sup>) се характеризират с достатъчно силен, мощен звук. Самите танци, също се наричат hautes (фр. – високи) - заради изобилието на скокове и резките, отчетливи движения в краката, които ги характеризират<sup>9</sup>. Танците без скокове, съпроводжани от бас ансамбли (включващи виоли, някои видове лютни, портативен орган, вирджинал или клавикорд), също се наричат „ниски” – басданси. Те се характеризират със стелещи се движения, при което краката не се отделят от пода и са поизискани, префинени, с бален характер<sup>10</sup>.

**Ренесансът** е времето, което слага разграничителна черта между народния (селския, битовия) и придворния (дворянско-феодален, аристократичен) танц. Движенията в народния (битовия) танц не са точно регламентирани, често са в безпорядък и са лишени от периодическа завършеност. Живата и естествена свобода на движенията силно се

---

<sup>7</sup> **Лютневите танци** през XVI век са доста близки до битовите (народните – селските) танци. Мелодиите не се отличават с голям диапазон и ритмическо разнообразие. Кратки по размер, те се повтарят дословно, без изменения. Но съвсем скоро в стилизираня, аристократичен маниер на изпълнение в придворната среда музикалният първоизточник се обогатява с **вариационни** разработки и богата орнаментация. Вж. **Друскин**, Михаил. Цит. съч., с. 31.

<sup>8</sup> **Безуглая**, Галина. Новый концертмейстер балета. Учебное пособие. Санкт Петербург: Академия русского балета им. А.Я.Вагановой, 2018, с. 33.

<sup>9</sup> Танците от тази група, към която влизат мореска, волта и други, се оглавяват от **галярдата**, понякога наричана още **салгарело**. Вж. **Друскин**, Михаил. Цит. съч., с. 15.

<sup>10</sup> В групата на басдансите влизат: различни видове **бранли**, **павана**, **алеманда**, **куранта**, **сарабанда**.

ограничава в придворния танц, който влиза като неотменна част в регламентирания дворцов етикет.

Като важна, ако ли не основна част от дворцовия церемониал, танците са едно от средствата, чрез които съответният двор демонстрира своето самочувствие и блясък пред света. Затова няма нищо изненадващо във факта, че в XVII век законодател на нововъведенията в дворцовите маниери и танци става Франция, в която властва Кралят Слънце – Луи XIV. Налагането на абсолютизма и неговият културен еквивалент – класицизма, води до утвърждаването на строг регламент и йерархичност и в танцувалната дворцова практика. Дотогава там, както и в другите европейски страни, дворцовите танци до голяма степен се „захранват“ от селските (битовите). „Във времето на Луи XIV обаче фолклорните и жизнено-реалистични елементи са подложени на строга стилизация (посредством стриктно оразмеряване и симетризация на движенията) – от миналото остава само схемата на галантната, еротично украсена игра”<sup>11</sup>.

Но Луи XIV не просто утвърждава нов танцов маниер и ред в своя двор – той прави за танцовото изкуство много повече: през 1661 г. издава заповед за учредяването на френската Академия за танц, с което полага началото и на едно ново изкуство – професионалния балет.

За ръководител на новосъздадената Академия е назначен Пиер Бошан, който привлича в Академията за танц като преподаватели 13 действащи артисти, работили под неговото ръководство през следващите близо 20 години<sup>12</sup>. Бошан пръв фиксира позициите на краката и ръцете и схемата на екзерсиса. Обяснява необходимостта от загряване на мускулите и развиване на еластичността им чрез развиване и усложняване на

---

<sup>11</sup> Друскин, Михаил. Цит. съч., с. 19.

<sup>12</sup> Успоредно с преподавателската си работа, Бошан създава хореографията на танците в комедиите-балети на Молиер и в лирическите трагедии на Жан Батист Люли. Кралят-Слънце високо оценява заслугите му и през 1671 му присъжда званието **maitre de ballet** (учител по балет) на Кралската Академия за музика.

упражненията (движенията). Самият Бошан няма написана книга, но неговият ученик Пиер Рамо го прави в „**Le Maître à danser**” (**Учител по танци**) (1725)<sup>13</sup>. В тази книга той описва танцови движения по позиции в краката, и позиции и движения (предимно чрез рондове) в ръцете. Прави го в съответствие с вече налична танцова музика – напр. галярда, което вече включва кодови понятия за размер, темпо, характер и маниер.

С проследяването на промените в европейските танцувални практики и на успоредните с тях промени в музиката и състава на озвучавалите ги инструментални ансамбли, *се преследват две цели*. Първата е чисто *познавателна* - всяко изкуство, колкото и да се видоизменя във времето, има своята „генетична памет“. *Другата цел е свързана с желанието да „подскажем“ на младите колеги възможността да търсят подходящ материал за съпровод на екзерсис и в пиеси, написани в съответствие с традициите на старата танцова музика*<sup>14</sup>. Всички пианисти със сигурност си спомнят, че в първите години на обучението си са свирали „полки“, „екосези“, „павани“, „сарабанди“ и пр. – и по всяка вероятност без да имат представа за това откъде се е взел и как изглежда самият танц. Важното е, че дори когато са писани в XIX и в XX век, тези инструментални пиеси до голяма степен възпроизвеждат мелодичните и ритмични характеристики на някогашния старинен танц. И тъй като по принцип музикалните им характеристики не са особено сложни (самият жанр “помни“ танцовото си предназначение), този тип пиеси могат да вършат чудесна работа за съпровод на екзерсис. По същата причина е добре внимателно да се разгледат нотните текстове на различни танцови сюити (клавирни и оркестрови), чиито композиционни принципи повтарят

---

<sup>13</sup> **Rameau, Pierre. Le Maître à Danser. Paris, 1725.**

<sup>14</sup> Логичното място на старата музика логично е в уроците по исторически танци, но тя съвсем не е за пренебрегване и в търсенето на подходящи фрагменти за екзерсис.

някогашното свързване на бърз и бавен танц в симетрична „двойка“<sup>15</sup> - т. нар. танци double.

Предметът на разглеждане в следващия параграф от Първа глава е ясно означен в самото му наименование: **Зараждане на клавирния акомпанимент. Цигулари и пианисти. Първи данни и нотни образци при акомпаниране на урок ( 1.2.).**

В тази част от работата е проследен характерът на промените в музикалния съпровод за уроците по танци преди и най-вече след появата на първите професионални балетни школи в XVII век. Вниманието е фокусирано върху периода от края на XIX и началото на XX век, когато се избистря структурата на урока по класически танц (балетния екзерсис), а пианото се утвърждава като основен акомпаниращ инструмент както в процеса на обучение, така и в репетиционния процес.

Как са протичали уроците по танци в зрелия Ренесанс (края на XVI и първата половина на XVII век) не е съвсем ясно, при все че известна представа за това може да се изгради въз основа на някои живописни платна и на стари музикални трактати, за които вече стана дума<sup>16</sup>.

Развитието на музикално-танцовата практика води до появата на нов инструмент – пошет (rochette – фр. джобна цигулка; на немски – tanzmeistersgeige т.е. цигулката на танцмайстора). На пошет свирят самите танцмайстори – най-вече защото размерът на инструмента им позволява да изпълняват музиката и едновременно с това да показват танцовите стъпки.

Кога и къде за пръв път е проведен урок по класически танц с акомпанимент на пиано не може да се каже – самият факт не е документиран. Ясно е обаче, че процесът за привличане на пианисти в балетните класове се е развивал постепенно и най-вероятно на самата

---

<sup>15</sup> Vor- und Nach Tanz. Вж. Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971, с. 148.

<sup>16</sup> „Оркезография“ на Туано Арбо и „Учител по танци“ на Пиер Рамо.

граница между XIX и XX век<sup>17</sup>. Дотогава цигулковият акомпанимент заема първостепенно място не само в балетните школи, но и в репетициите за балетни спектакли<sup>18</sup>. Известно е, че немалка част от балетните педагози са предпочитали сами да озвучават екзерсиса, свирейки на цигулка – може би за да спестят полагащото се на акомпанятора възнаграждение и да го прибавят към своето собствено. Но причината за дългото запазване на цигулковите традиции не е само финансова. Късното навлизане на пианото като основен акомпаниращ инструмент при балетното обучение е обусловено по-скоро от обективни фактори. Имам предвид, че звучността на пианото докъм средата, ако ли не и до края на XVIII век е доста по-различна от съвременната – навярно затова цигулковият съпровод е предпочитан от балетните педагози. Другата причина е свързана със спецификата при корепетирането на балетен клас и различните етапи на обучение, през които минават балетистите – обстоятелство, което налага специална и доста сложна подготовка за пианиста-аккомпанятор.

За разлика от незнанието ни относно първата поява на пианист като корепетитор на балетен клас, със сигурност можем да посочим кой е *Първият нотен документ за клавирен съпровод на балетен клас. (1.2.1.)* Това е *музикалното приложение на Фридрих Алберт Цорн към книгата му „Граматика на танцовото изкуство и хореографията”* (1887, Берлин)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Основание за това ни дават спомените на възпитаниците на тогавашните балетни училища. **Пресняков**, Валентин. Мой первый год в театральном училище. – В: *Дунаева Наталья. Из истории русского балета. Избранные сюжеты*. Санкт Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2010, с. 41 – 52.

<sup>18</sup> Вж. **Безуглая**, Галина. Цит. съч., с. 187.

<sup>19</sup> **Zorn**, Friedrich. Musical score of the Grammar of the art of dancing. Ed. by Alfonso Josephs Sheafe. Boston [s.n.], 1905.

Първото издание на „Граматика“-та е на немски език и в него са публикувани нотирани музикални илюстрации за цигулка и за пиано. Едва в следващите издания, от 1905 г. насам, цигулковите илюстрации са внесени в основния текст на книгата, а в отделно нотно приложение са представени същите примери в аранжирмент за пиано. Иначе

Приложението за пианисти, публикувано от Алфонсо Шийф през 1905 г., се състои от кратки фрагменти, предназначени за музикално илюстриране на движенията, указани в „Граматика“-та. Значителна част от тези музикални илюстрации са написани от самия Цорн. Друга част от примерите са откъси от популярни балетни фрагменти и танцови пиеси от Карл Мария фон Вебер, Винченцо Белини, Джакомо Майербер, Даниел Франсоа Обер и др.

В учебника си Цорн всъщност прави един сериозен опит да създаде система за „нотиране“ на танцовите движения. Под цигулковите нотации в „Граматика“-та той прави своеобразен танцовален „подстрочник“, като обозначава със знаци съответните танцови елементи. В музикалните си примери Цорн нагледно показва принципите и методите, от които се е ръководел хореографът-концертмайстор. Цигулковите (впоследствие и клавирните) нотни примери са в качеството си на подчинени и обслужващи движенията. Те имат за цел да илюстрират „базови“ движения, да подчертават моториката на различните основни *pas*<sup>20</sup>, което обяснява техния на пръв поглед елементарен характер. По подобие на самите танцовални движения, за които са предназначени, музикалните примери си поставят само най-прости изразно-изобразителни задачи.

„Граматика“-та съдържа и някои разяснения, които се отнасят до музикалната страна на изпълнението. По думите на Цорн, акомпаняторът следва „да направи своето свирене разбираемо за танцуващия, като рязко акцентира първото време в такта“<sup>21</sup>.

---

казано, „Граматика“-та съдържа и една от най-ранните известни нотни публикации, предназначени за пианистите, корепетиращи балетни уроци. В Приложението към изданието от 1905 г., предназначено за Американската асоциация на танцовите учители в Съединените американски щати и Канада (A.N.A.M. of D.), редакторът Алфонсо Йозеф Шийф е поместил всичките 124 клавирни примера, предназначени за движения от балетния екзерсис, като последните 23 от тях представляват танцова музика: гавот, менует, полка, полонез и други, даже и качуча.

<sup>20</sup> *Pas* (фр.) – стъпки, в случая балетни.

<sup>21</sup> **Zorn**, Friedrich. Op. cit., p. 64.



Въпреки че балетният екзерсис днес е много усложнен, поради което и музикалният съпровод вече има нови измерения, **приложението на Цорн е един много качествен ориентир за подходящите музикални фрагменти в началните години на обучение** – най-вече защото е създаден от балетен педагог-концертмайстор.

Нов етап в развитието на изкуството на балетния акомпанимент са образците за музикална импровизация при корепетирането на балетен клас, които се появяват в края на 20-те и началото на 30-те години на ХХ век. Този нов етап се свързва с името на Николай Легат. На неговата педагогическа и акомпанияторска практика е посветен следващият параграф в работата, озаглавен *„Обособяване на клавирния съпровод към балетния екзерсис като специфичен сегмент в акомпанияторското изкуство. Николай Легат”(1.2.2.)*

Николай Густавович Легат (1869 – 1937)<sup>22</sup> с основание се смята за един от основоположниците на клавирния акомпанимент за балетен екзерсис. Като повечето негови съвременници - балетни педагози, Легат е и отличен музикант. В младостта си свири на цигулка, но към 1919 – 1920 година, когато преподава в Московското хореографско училище, заменя цигулката с пиано. По спомените на Николай Тарасов<sup>23</sup>, когато задавал

---

<sup>22</sup> Легат е ученик на Кристиан Йохансон и Мариус Петипа. В десетте години след завършването на Петербургското театрално училище той изиграва множество роли на сцената на Мариинския театър, които го превръщат в една от най-ярките балетни звезди за времето му. Легат започва да преподава балет в същото училище (1896 – 1914) и успоредно с това поставя спектакли в театъра. Неговите ученици са някои от най-ярките балетни „звезди“ от началото на ХХ век: Вацлав Нижински, Михаил Фокин, Олга Преображенска, Тамара Карсавина, Агрипина Ваганова и много други. Водейки класове за усъвършенстване в Мариински и Большой театър, Легат доразвива традициите на своя учител Мариус Петипа, които затвърждават световния авторитет на руския балет и неговата школа.

<sup>23</sup> **Тарасов**, Николай. Классический танец. Москва: Искусство, 1970, с. 30. Николай Тарасов е изявен балетист и педагог, създател на новата руска методика за мъжкия клас и автор на учебник по методика на класическия танц.

танцово упражнение, Легат леко припявал музикалната тема и след това я възпроизвеждал със съответната хармонизация на рояла.

Пианистът Николай Лауниц нотира по памет 24 музикални примера, свирени от Легат<sup>24</sup>. Този документ не може да даде ясна представа за изразните качества на импровизацията на Легат в работния процес. Самите нотни примери обаче, дават достатъчно точна картина на подредбата на упражненията в екзерсиса му – оказва се, че има минимални разлики от практиката в наши дни.

Достигналите до нас музикални илюстрации на Легат са кратки 16 – 32 тактови построения, всяко съобразено с характера на конкретното движение, с остинатна ритмическа фигура, която е в съответствие с базовите елементи на екзерсиза. Голяма част от примерите притежават типичните свойства, характерни за приложната музика. Техните жанрови, ритмически, интонационни и фактурни особености подпомагат моторното удобство и пластичността на съответните движения. Музиката най-точно илюстрира заданията на педагога, като му спестява дълги обяснения и показване. По пътя на *импровизационната вариантност* в съпровода на всяко балетно движение Легат сформира базов клавирен комплекс от ритмически фигури и фактура, който се възприема в практиката на акомпанимента в следващите десетилетия.

Фридрих Цорн и Николай Легат трасират двете основни насоки в „акомпанияторската стратегия“ при музикалното оформление на балетния урок: използване на готов (авторски) материал, съответстващ на характера на движенията, от една страна, и на пианистична импровизация, от друга. Ето защо с основание можем да твърдим, че „Граматика“-та на Алберт Цорн и документираната от Лауниц музикална практика на Николай Легат са логична отправна точка в обособяването на много специфичен сегмент в

---

<sup>24</sup> **Gregory**, John, André **Eglevsky**. Heritage of a ballet master: Nikolas Legat. New York: Dance horizons, 1977, p. 104. <https://www.jstor.org/stable/1478107?seq=1>

изкуството на акомпанимента – клавирен акомпанимент на балетен екзерсис.

Следващият раздел в първа глава съдържа критически **Преглед на научната литература по въпроса за акомпанимента на балетен урок от XX и XXI век. (1.3.)**

Наличната литература е систематизирана и представена в три основни групи:

- *Методическа литература, в която присъстват указания и за пианистите (1.3.1.)*
- *Книги, писани от балетни корепетитори с голяма практика (1.3.2.)*
- *Нотни сборници, специално предназначени за корепетиране на балетен урок (1.3.3.).*

В параграф *Методическа литература, в която присъстват указания и за пианистите (1.3.1.)* е разгледана работата на *Агрипина Яковлева Ваганова*, чиято методика „*Основи на класическия танц*“ от 1934 година<sup>25</sup> става основно ръководство за педагозите в цял свят. В третото издание на книгата е добавено приложение с музикални примери, съдържащо нотираните импровизации на *София Бродская*, дългогодишен неин концертмайстор<sup>26</sup>.

Другият труд, представен в този параграф, е книгата на *Любов Ярмолевич* „*Принципи в музикалния съпровод на класическия танц*“

---

<sup>25</sup> **Ваганова**, Агрипина. Основы классического танца. Первое издание. Государственное издательство художественной литературы ГЕНХИЛ, 1934.

<sup>26</sup> **Ваганова**, Агрипина. Основы классического танца. Третье издание. Ленинград: Искусство, 1963.

(1968)<sup>27</sup>. Любов Ярмолевич въвежда в ситуацията, в която принципите на музикалното оформление се задават от хореографа, а пианистът има за задача да намери най-точното и най-ярко музикално въплъщение. В условията на учебния клас (провеждане на екзерсис) за традиционен се счита импровизационният маниер на оформление на урока. Примерите, които тя прилага, са от музикални импровизации на Мария Пальцева, свирени по време на нейните уроци. Но след отпечатването на вече нотирани примери с „музикални импровизации“ на Пальцева те започват да се използват по-скоро като хрестоматийни откъси, тъй като вече губят пряката си приложно-импровизационна функция към конкретното движение (комбинация), за което са измислени (композирани).

В параграфа *Книги, писани от балетни корепетитори с голяма практика (1.3.2.)* на първо място е разгледана книгата на *Хариет Кавали „Танц и музика“*<sup>28</sup>. В нейния огромен и основополагащ за целия западен свят труд има всичко, което би отговорило на въпросите на пианиста по отношение на балетната корепетиция. Хариет Кавали отделя подчертано внимание на това да обясни на пианистите какво иска да каже педагогът и какво той очаква от корепетитора да бъде изсвирено – разяснения, изключително полезни за всеки, който попадне в балетен клас. Но в нотните примери, които Кавали демонстрира в приложението, не са цитирани композиторите и самите произведения. Проблематични са и направените от нея големи облекчения в клавирните извлечения, доколкото на някои места тя премахва октавовите линии, а в други нанася промени в акомпанимента, без да обясни с каква цел.

---

<sup>27</sup> Ярмолевич, Любов. Принципы музыкального оформления уроков классического танца. Ленинград, 1962.

<sup>28</sup> Cavalli, Harriet. Dance and Music. University Press of Florida, 2001. Първото издание е на немски език “Tanz und Musik”, 1998.

Най-значимият съвременен труд, посветен на балетното корепетиране, е *„Новият концертмайстор на балета“* (2018) на Галина Безуглая<sup>29</sup>. Първата част - *„Традицията на европейската танцовална култура и жанровете в танцовата музика“* може да се разглежда като напълно самостоятелно историко-теоретично изследване. Във втората част на своя фундаментален труд Безуглая разкрива «тайните» на балетната корепетиция стъпка по стъпка. Тя обръща особено внимание на импровизацията, както и на спецификата при акомпаниране на историческия, характерния и дуетния танц, а също така и на специфичната работа с балетни клавири. Безуглая засяга и проблема за многовариантността на хореографския и музикалния текст в балетите, дефинира и някои принципи на преработки във фактурата на различни балетни клавири от Чайковски. Говори и за видовете преработки на фактурата, които имат за цел доближаването на клавирият акомпанимент до оркестровото звучене.

Като допълнение към представянето на работите на Хариет Кавали и Галина Безуглая, са разгледани и две защитени след 2010 г. дисертации, които дават представа за съвременното мислене по проблемите на балетната корепетиция от страна на едно по-младо поколение пианисти. Автор на първата от тях, озаглавена *„Дейността на балетния корепетитор. Изпълнителски и педагогически аспекти“* е Лидия Лисцова, а на другата - Ий Сик Уонг *„Изкуството на акомпанимента за класически танцов екзерсис“*<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> **Безуглая**, Галина. Новый концертмейстер балета. Учебное пособие. Санкт Петербург: Академия русского балета им. А.Я.Вагановой, 2018.

<sup>30</sup> **Лисцова**, Лидия. Деятельность концертмейстера балета: Исполнительские и педагогические аспекты”. Пермь, 2015.

**Yee Sik Wong**. The Art of accompanying classical ballet technique classes. University of Iowa, 2011.

В последния параграф на този раздел са разгледани *Нотни сборници, специално предназначени за корепетиране на балетен урок (1.3.3.)*. В повечето от тях е направен музикален подбор на примерни акомпанименти за движенията, има и заглавия за тях, но обяснения за избора на един или друг фрагмент липсват<sup>31</sup>. При това нерядко едни и същи примери са цитирани в различни сборници на две или три места. Допускат се неквадратни примери или там, където има редакция по отношение на фразата<sup>32</sup>, няма обяснение за принципите, по които тя се извършва.

Не всички фрагменти, които влизат в съдържанието на тези сборници, биха могли да удовлетворят нуждите на един и същи урок - на корепетиторите се налага сами да търсят и да предлагат собствен репертоар в тясно сътрудничество с танцовия педагог, разбира се. Защото независимо от това колко хубава е една музика, тя трябва да е подходяща и за екзерсис, т.е. подборът ѝ трябва да е съобразен и с творческия поглед на педагога.

**Втора глава «Въведение в задачите на корепетитора в средното професионално образование по балет»** започва с обособено в отделен раздел **„Балетната корепетиция в средното професионално образование в България – исторически аспект и състояние на специалността“ (2.1.)** историко-архивно „миниизследване“, което имаше за цел да изведе от анонимност десетките „невидими“ пианисти,

---

<sup>31</sup> Малашева, В., К. Потапов, И. Климович, Н. Ерошенко (сост.). Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Вып. 1. Москва: Музыка, 1967.;

Малашева, В., И. Климович (сост.). Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Вып. 2. Москва: Музыка, 1969.

<sup>32</sup> Вж. 3.4. - Музикални фрази и хореографско броене.

съучаствали в създаването на българската балетна школа – от 1951 г.<sup>33</sup> до сега. В по-голямата си част техните имена „изплуваха“ благодарение на работата на Анелия Янева<sup>34</sup>. Други узнах от лични разговори с директора на НУТИ Бойко Неделчев и с работещите в него балетни педагози, а трети знаех самата аз, поради това че съм работила там в продължение на 22 години. И макар да съзнавам, че тази част от работата ми не е органично свързана с цялото, сметнах за необходимо да я напиша – поради съзнанието за професионален и човешки дълг към „доайените“ на балетната корепетиция<sup>35</sup> и „поелите щафетата“ от тях мои колеги<sup>36</sup>, които предано съучастват в обучението на бъдещите балетисти.

Следващия раздел е **„Значението на музиката при оформянето на музикален слух и естетически представи у обучаваните балетисти” (2.2)**. Разгърнатата е тезата, че същинските функции на корепетитора в обучителния процес *произтичат от необходимостта от култивиране на „вътрешен слух“ и музикалност, на емоционален и естетически усет към музиката* у учениците. Затова е подчертано, че подборът на музикален материал за екзерсис освен че трябва да е съобразен с нивото на двигателно развитие на учениците, обезателно трябва да поражда у тях положителни естетически емоции и едновременно с това да провокира интерес към самата музика. При това съвсем не без значение е изборът на фрагменти в определен музикален стил, който повече или по-малко да интригува малките балетисти и да възпитава техния музикален вкус. Ето

---

<sup>33</sup> Тогава с решение на Министерския съвет е основано Държавното балетно училище и е приет първият експериментален клас, обучаван по руска програма от руски и български балетни педагози.

<sup>34</sup> **Янева**, Анелия. Взаимодействие между класически и модерен танц в България. Процеси в българския балет. София: Експрес принт, 2004, с. 135.

<sup>35</sup> Жулиета Златин, Зинаида Айденян, Весела Партова, към които трябва да добавим Богдана Антонова, Иво Клатьев, Михайлина Иванова, Славка Мавродинова, Тодорка Николова, Неделчо Мичев, Мария Дончева

<sup>36</sup> Галина Вълева, Ваня Грива, Ирена Грънчарова, Орлин Хинчев и неколцина други – подробности виж в текста.

защо корепетиторът регулярно трябва да попълва собствения си музикален фонд с емоционално съдържателни и естетически разнообразни музикални примери. Това, разбира се, е съвсем не лек труд, но той е крайно необходим, ако искаме да избегнем рутината и да се дистанцираме от чисто приложното място на музиката в симбиозата на двете изкуства.

Както беше отбелязано по-горе, пианистът, който влиза в балетната зала, за да корепетира екзерсис, не би могъл да го направи качествено, ако предварително не се е запознал и поне донякъде усвоил редица знания, свързани със спецификата на балетното изкуство и обучение. Голяма част от **Необходимите предварителни знания за начинаещия корепетитор** са предмет на разглеждане в следващия голям раздел на работата (2.3.).

Всички дългогодишни балетни корепетитори работят с ясното съзнание, че тяхната роля в учебния процес е не по-малко значима от тази на балетния педагог. Както впрочем знаят и това, че за да се превърнат в надеждни партньори и съучастници в този процес, е трябвало първо да научат „езика“ на балетното изкуство т.е. да овладеят специфичната балетна „лексика“ и „граматика“. Научаването на този специфичен „език“, както и на всеки друг чужд език, е дълъг и не винаги лесен процес. От пианистите – за щастие! - не се очаква да „проговорят“ с телата си, но задължително се иска да познават всички основни „лексически единици“, чрез които се изгражда балетния дискурс.

*Ето защо беше прието за целесъобразно едно систематизиране на балетната терминология и представянето ѝ заедно с фонетичните еквиваленти на френските наименования на понятията* – така, както ги произнасят педагозите и ги чуват децата и корепетиторите – в раздела **Увод в балетната терминология (2.3.1)** Систематизацията е направена в зависимост от това дали терминът назовава самото движение



или се отнася до начина на изпълнението му. Термините за начин, на свой ред, са разделени и представени по групи – в зависимост от това дали се отнасят до ситуирането на движението в пространството или до естетическите параметри на изпълнението му. Същинското съдържание на балетната лексика в преобладаващата част от случаите се изяснява при прост превод от френски на български език. Но за една друга, значително по-малка част от термините, това се оказва недостатъчно. Затова в текста на настоящата работа те са „разшифровани“ с описание на последователното извършване на няколкото свързани помежду си прости движения, които балетистите означават само с една дума.

В съответствие със заявената в началото цел на работата, е представена *Организация на работата в учебната година и общите принципи на провеждането на балетния урок, както и структурата на ежедневиия балетен урок (2.3.2. и 2.3.3.).*

Следващият параграф - *Музикални фрази и хореографско броене (2.3.4)* е посветен на един изключително специфичен и важен проблем, който твърде често се явява като „препъни камък“ в съвместната работа на балетните педагози и начинаещите корепетитори. Недоразуменията между тях най-често възникват във връзка с понятието „*хореографска четвъртина*“ което необучените балетни корепетитори просто не разбират. На практика разминаванията произтичат от това, че за пианистите „четвъртина“ е нотна стойност, а за балетистите – начин на броене, чрез който те задават темпото, в което искат да се изпълни дадено движение. Взаимното неразбиране лесно може да бъде преодоляно, ако понятието „хореографска четвъртина“ бъде „преведено“ на разбираем за музикантите „език“. В дисертацията този „превод“ е представен чрез таблица, *фиксираща каква е дължината на музиката, която*

*пианистът трябва да изсвири, за да „запълни“ всяка от отброяваните хореографските четвъртини.* Обръща се специално внимание и на това, че хореографската и музикалната четвъртини съвпадат само когато музиката е в размер 4/4 , докато във всички останали случаи – 2/4, 3/4, 6/8 и т.н. - хореографската четвъртина се „покрива“ от цял или от половин такт музика. Изясняването на този проблем е един от приносните моменти в работата, защото създава обективни предпоставки за постигането на необходимия и желан синхрон между корепетитора и балетните педагози.

Трета глава на дисертацията, озаглавена **Музиката в балетния урок**, се състои от три раздела. Първият от тях - **Музиката в отделните дялове на балетния урок – характеристики, критерии за избор (3.1.)** е с най-голям обем в дисертационния труд и е с подчертано приложен характер. В него са изложени най-общите изисквания към музиката за екзерсис, като успоредно с описанието на всяка една от съставлящите го части е дефиниран *и характерът на подходящия за съответната част музикален съпровод*. Във фокуса на вниманието тук са темпоритмичните му особености, чието спазване е от голяма значение за по-лесното усвояване и прецизно изпълняване на балетните движения. Задачата, поставена тук, се определя от осъзнатата необходимост за *систематизирано представяне на устойчивите ритмо-артикуляционни формули<sup>37</sup>, присъщи за всяка от обособените в групи движения* (група на батманите, група на плиетата, група на скоковете и т.н.) Сметнах за нужно и полезно да илюстрирам тези формули с нотирани примери от персоналния ми корепетиторски портфейл. Убедена съм, че споделянето на това знание най-много би помогнало на начинаещите

---

<sup>37</sup> Част от тях са изведени в книгите на Галина Безуглая и Хариет Кавали, а друга са нови, изведени от самата мен, въз основа на многогодишната ми корепетиторската практика в НУТИ.

корепетитори да схванат спецификата на изведените формули и така по-лесно да съставят свой собствен акомпанияторски репертоар.

В следващия раздел **Подходи при музикалното оформление на урока (3.2.) са представени методологическите подходи, които се прилагат за музикално оформление на екзерсис – най-вече редакционният и импровизационният.** И единият, и другият подход не са нови, а традиционно утвърдени в корепетиторската практика – първият още от времето на Фридрих Цорн, а вторият – от времето на Николай Легат. Кой от тях пианистът ще предпочете, е въпрос на личен избор, при все че на практика не е възможно той да прилага само единия или само другия от тях.

В раздела **Подбор и редактиране на авторска музикална литература. Преобразуване на акомпанимента (3.2.1.) е обърнато особено внимание върху „подводните камъни“, с които могат да се сблъскат пианистите, предпочели да използват готов материал за съпровод на екзерсис.** Изказано е мнението, че дори когато има съответствие между характера на движението и ритмо-артикуляционната формула на подбрения фрагмент, но неговата мелодична и хармонична организация е пределно семпла, той на практика не върши работа, защото с нищо не допринася за развитието на музикалността у децата. Обърнато е внимание и на потенциалната опасност от разминаване между фразирането на танцувалното движение и музикалното фразиране, в случаите когато съответствието се търси само в метроритмичните характеристики на подбрения фрагмент.

В следващите страници **Импровизационен подход при музикалното оформление на балетния урок (3.2.2.)** във фокуса на вниманието е

поставен **импровизационния подход**, който според мнението на мнозина корепетитори е най-гъвкав и удобен при акомпанирането на балетния урок. Изтъкнато е, че това мнение има своите обективни основания, доколкото по време на урок педагогът често задава комбинации, които не са предварително планирани. На тези предизвикателства пианистът може да отговори единствено чрез **импровизация, която се изгражда на принципа на вариантността (при зададен хармоничен модел, съобразен с квадратните построения) и прилагането на устойчивите ритмо-артикуляционни формули, съответстващи на предложените от педагога движения.**

При всички качества и достойнства, които притежава импровизационният подход, той има и един голям минус – защото да се импровизира музика за 15 движения на станка, 15 на среда, отделно за малко или голямо алегро и палци в определен стил, просто не е възможно. Затова младите корепетитори би трябвало да трупат в музикалния си „портфейл“ разнообразен материал, който чрез редакция да се адаптира и прилага в импровизирания от педагога балетен урок.

***Какво налага „редактирането“ на музикален материал, каква е същността на тази процедура и как се осъществява тя на практика? – това са въпросите на които е отговорено с нужната изчерпателност в следващите страници „Импровизационно - редакционен подход“ (3.2.3.) .***

На първо място е изтъкнато, че корепетиторът принципно не може да ограничи търсенето на подходящ за екзерсис музикален материал само в сферата на клавирната или балетна музика – в голяма част от случаите необходимият материал се открива в песенния или оперния жанр, в камерната или дори в симфоничната музика. Изнамерените в други музикални жанрове фрагменти, обаче, неизбежно трябва да бъдат

адаптирани за целите на екзерсиса или иначе казано да бъдат „редактирани“ от корепетитора. И то по начин, който няма да изкриви до неузнаваемост оригиналната композиторска идея.

Подходите към „редактирането“ на наличен музикален текст в съответствие с целите на екзерсиса, навярно са толкова, колкото са и опитните корепетитори. За съжаление, обаче, никой от доайените на балетната корепетиция у нас не е споделил в книга или поне в статия опита си в това отношение. Аз обаче се осмелих да го направя и да предложа своята *методика за редакционно „моделиране“ на музикален материал.*

*Редакторският инструментариум, логиката и етапите, които определят тази методика, са представени в дисертацията чрез конкретни нотирани примери.* Тъкмо тези примери дават достоверна представа за последователните редакторски операции, чрез които пианистът може не просто да осигури музика за различните групи движения в екзерсиса, но и да изгради цялостна и стилистично единна корепетиторска композиция. Тези операции се състоят в

- Транспониране на тоналността на подобрения фрагмент в случай, че тя не кореспондира с тоналността на предшестващия го.
- Налагане върху транспонирания вече фрагмент на ритмо-артикулационната формула, съответстващата на следващото поредно движение.
- Промени в размера и типа акомпанимент, които променят самия характер на музиката и я правят приложима към други движения от същия екзерсис.

Общото между импровизацията и редакцията на избран материал е, че и в единия, и в другия случай **водещият принцип е на използването на определен хармоничен модел.** Бихме могли да направим аналогия и с музикалната форма „тема с вариации“. Но за разлика от присъщия на тази музикална форма модел, при подредбата на музикалните фрагменти за

балетен урок се използват различни теми за различните движения – за да бъде подчертан различният им характер. Тук бихме могли да напомним и за **традициите на танцовата сюита**, при която една и съща мелодия се пее, или се свири и пее, но темпоритъмът търпи сериозни промени – за да съответства на различни видове танци.

*Изводът от сравнителния анализ на двата методологически подхода към музикалното оформление е, че за да „работят“ успешно за целите на екзерсиса, и редакцията, и импровизацията трябва да бъдат насочени към*

- *Постигане на квадрат във фразата;*
- *Промени в музикалната фактура, чрез които да се подчертае характерът на съответното движение;*
- *Стриктно следване на константните ритмо-артикуляционни модели, без да се забравя, че те са микроелементи, които влизат в състава на многообразните комбинации от елементи в самите движения.*

Последните два параграфа на работата са посветени на **проблема за развитието на темповата памет и способността за музикално предвиждане** от корепетитора **Формиране на темпова памет у акомпаниятора. Темпово предвиждане (3.3).** Показано е, че тези две много необходими за пианиста качества са взаимосвързани и взаимозависими, че се придобиват и усъвършенстват във времето, с натрупването на практически опит. Но дори когато опитът все още не е достатъчен, пианистът може да направи своето предвиждане, като се опре върху самата структура на урока. Защото структурата на екзерсиса е изградена на принципа, по който се изгражда и танцовата сюита т.е. и в него има последователно редуване на бавните и плавни движения с по-бързи, отсечени движения или скокове. Освен това не трябва да се забравя,

че тази подредба е константна, независимо от това на какви класове се свири – на начални, на средни или на големи

И накрая, в страниците посветени на стила - **Стилистично единство в подбора на музиката за екзерсис (3.4.) са дадени практически насоки за подбор на музикален материал, следвайки които пианистът би могъл да изгражда цялостни, стилистически издържани и единни корепетиторски композиции за балетен урок.**

Аз, разбира се, ясно си давам сметка, че изложените в текста идеи, методологически подходи и принципи за музикално оформление на балетен урок, със сигурност не са единствено възможните. Затова бих била благодарна за всички критически забележки, които ще ми помогнат да коригирам допуснатите неточности или непълноти. И да продължа работата си, насочвайки вниманието си към особеностите на музикалното оформление за екзерсис в средните и големите класове, както и в уроците по исторически, характерни и съвременни танци.

И последното, което искам да споделя е, че възприемам тази работа не просто като дисертационен труд, а като покана за задълбочено обсъждане на проблемите на танцовата корепетиция от „гилдията“ на балетните акомпаниятори. Убедена съм, че споделяйки и проблематизирайки собствения си натрупан в практиката опит, ще успеем заедно да запълним „белите полета“ в специализираната литература и да събудим любопитството на немалко млади пианисти към нашата трудна, отговорна но и увлекателна творческа професия.

## Приноси на дисертационния труд

- За пръв път в българското приложно музикознание се въвежда проблемът за спецификите на корепетирането на балетния екзерсис от гледната точка на акомпаниятора;

- Подготвена е основата за създаване на методика при подготовката на балетни корепетитори в средното професионално балетно образование; стъпка към създаването ѝ е представянето на някои основни елементи от балетната терминология, необходими за бъдещия корепетитор;

- Приносен момент е опитът за изясняване на съотношенията при термини и понятия, използвани и в музикалното, и в балетното изкуство с различни съдържания, в това число и в табличен вид (например таблица за съотношението между хореографската и музикалната четвъртина в контекста на музикалната фраза);

- Представени са ясни насоки за подбор на музикален репертоар при корепетиране на екзерсис в балетния клас, като е показана връзката между отделните видове движения и необходимите характеристики (метроритмични, мелодически, фактурни, жанрови и т.н.) на музиката към тях;

- Предложена е методика за редактиране на музикалния материал за часовете по балетен екзерсис в следните стъпки: 1) оформяне на квадратни фрази; 2) промяна на акомпанимента; 3) насочване на вниманието към ритмо-артикуляционните формули, характеризиращи съответните балетните движения.

- Направени са авторски предложения за ритмо-артикуляционни формули за някои от движенията, базирани на собствен опит;



- Приносен характер има предложеният импровизационно-редакционен подход, за който е представен авторски „алгоритъм”, базиран на вариационния принцип (въз основата на изведена от дисертанта връзка между старите вариационни форми, танцовата сюита и спецификата на съвременния балетен екзерсис в балетните класове).

- Дадени са конкретни насоки за търсенето на стилово единство при подбор на музиката за дяловете на балетния урок.

- Всички изложени в дисертацията предложения за подбор и работа с конкретния музикален материал са илюстрирани с авторски приложения.

### **Публикации, свързани с дисертационния труд**

1. **Янева, Даниела Паунова.** Възникване и обособяване на клавирият акомпанимент в балетния екзерсис. София: Алманах на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров” (година 11 – 12), София: ХАЙНИ, 2020 г., с. 347 – 360.
2. **Янева, Даниела Паунова.** Акомпаниране на балетния екзерсис: специфика и основни елементи. Сборник с материали от научна среща на докторанти „Докторантски четения” - 2020 в Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров”, София, 2021, с. 100 – 107.
3. **Янева, Даниела Паунова.** Балетен корепетитор в НУТИ – история, състояние, проблеми. София: АБ Галерия на думите: музикален логос, 2020 г.

<http://galerianadumite.bg/index.php/baleten-korepetitor-v-nuti-istoriya-sstoyanie-problemi/>

Участие в Международна научна конференция „Докторантски четения”, НМА „проф. П. Владигеров“, 2020. *Доклад*: Акомпаниране на балетния екзерсис: специфика и основни елементи.