

ХОРЕОГРАФСКИ СТРУКТУРИ И ФОЛКЛОРЕН ТАНЦ
(Някои аспекти в творчеството на фолклорните ансамбли)

доц. Георги Гаров, докторант

Варненски свободен университет „Черноризец Храбър”

Резюме:

Статията е посветена на проблема за професионалното изкуство на фолклорна основа, което творчески преосмисля фолклорното танцуване и създава нов тип хореографски произведения. В нея се анализират основни насоки, в които професионалната намеса променя традиционния танц – на ниво морфология на танца – танцови движения и танцова лексика (микроструктури) и на ниво пространствено разгръщане на танца и композиционно изграждане (макроструктури). Посочват се някои от различията в принципите, които са в основата на двата типа творчество – фолклорното и хореографското.

Ключови думи:

Фолклорен танц, професионален фолклорен ансамбъл, професионално изкуство на фолклорна основа.

Choreographic Structures and Folk Dance.
(Some aspects in the work of the folk ensembles)

Assoc. Prof. Georgi Garov

PhD student in the Free University of Varna “Chernorizets Hrabar”

Abstract:

The article deals with the problem of the professional art based on folklore and the way it adapts the folk dance creating a new type of choreographic work. The main lines of professional intervention, which modify the traditional dance, are analyzed – at morphological level, dance movements and dance lexis (microstructures), and at the level of spatial dance development and compositional construction (macrostructures). Some differences in the basic principles of the two types of art – folk and professional one – are outlined.

Key words: *traditional dance; professional folk ensemble; professional art on the basis of folklore*

Значимостта на традиционната музикално-танцова култура се откроява най-напред при нейното описване и изследване по научен път. Паралелно с това възниква и въпросът за нейното популяризиране чрез сценично представяне. *„В стремежа към създаване на национална художествена култура отношението на българина към танцовия фолклор се проявява в две основни линии: едната се стреми да изтъкне значимостта на народния танц практически, чрез втъкването му в живота на хората по нов начин, най-често чрез сцената, а другата – чрез изучаване и разкриване на танцовия фолклор по научен път”* (Илиева 2007: 16–17). На базата на тази идея възникват различни форми на интерпретация и сценично представяне на фолклорния танц. В началото на ХХ век Руска Колева, Борис Цонев и Хараламби Гарибов обучават младежи от различни физкултурни дружества и отбори *на нашите народни хора и игри* (Кацарова 1955: 3) и ги представят пред публика. Традиционният танц се изважда от неговия контекст и постепенно се превръща в друг тип художествена изява. В този начален етап *„Минималното лично творчество се изразява в композиционното приспособяване на народните танци към новите сценични условия.* (Кайрякова 2016: 262-265)”

Фолклорният танц се използва като основа за създаването на балетни произведения, например през 1937 г. „Змей и Яна” – музика Христо Манолов, хореография Анастас Петров; през 1942 г. „Нестинарка” – музика Марин Големинов, хореография Мария Димова; а през 1943 г. – „Приказка“, „Герман“ и „Тракия“ с хореограф Мария Димова, като „Приказка“ и „Герман“ са по музика на Петко Стайнов, а „Тракия“ – на Филип Кутев. (Янева 2000: 12, 15, 19) През 1951 година се създава Националният ансамбъл за народни песни и танци (днес „Филип Кутев”) и с това се слага началото на българското професионално хореографско изкуство на фолклорна основа. Спецификата на това изкуство изисква и добре подготвени изпълнители, което е предпоставка за откриването на обучение по „Български народни танци” в съществуващото балетно училище в гр. София. Целта на това обучение е ... *да подготви танцово грамотни личности, които да изпълняват самостоятелно танци и танцови дейности за постигане на високи творчески успехи и с готовност за инициативност и предприемчивост; широко възпитани и образовани в сферата на българския танцов фолклор.* (Иванов 2018: бр. 11). Първоначалното приспособяване на народните музика, песни и танци към изискванията на сцената води до промяна не само в начина им на изпълнение, но и в тяхната структура и функции.

Постепенно авторската творческа намеса придобива самостоятелност и започва да доминира над използваните традиционни образци, като внася нови философски внушения и художествени решения. *„Изкуството на фолклорна основа е уникална творческа дейност в сферата на художествената култура, обединяваща професионални знания и умения в областта на музиката, танца и песента. Синкретичността му го определя и като специфична форма на творчество в областта на фолклора, чийто краен продукт е художествено произведение с висока естетическа стойност (Кърджиева 2015: 17).“* Фолклорното танцуване се интерпретира от гледна точка на сценичното хореографско изкуство и **хореографски структури**, неговите постижения и съвременни за всеки отделен период решения чрез индивидуалния авторски творчески почерк. Това видоизменя и променя фолклорния танц, неговите елементи, функции и др. Авторското изкуство на фолклорна основа разчупва стилите и художествени особености на фолклорния танц, изгражда съвременен танцов език и усложнена танцова техника, за да се постигне качествено нов художествен образ, който видоизменя посланията от традицията, засилва и разширява обхвата на внушението им. Процесът на претворяване на традицията, при който се индивидуализират и нюансират нейните значения посредством по-развит и специализиран творчески принос и изградения в съответствие с него танцов език и инструментариум има своите етапи на развитие. Началното подражателство на фолклорните образци с минимално участие на личното творчество, изразено най-вече в композиционното приспособяване на народните танци към новите сценични условия, постепенно преминава в по-голяма самостоятелност на авторовата намеса, с по-съответстващи на съвременността изразни средства и действени форми на танца.

Акцентът в това изложение ще бъде върху професионалното изкуство на фолклорна основа, което творчески преосмисля фолклорното танцуване и създава нова хореографска лексика. По какъв начин се променя фолклорното танцуване? По какъв начин се променя макро- и микроформата на фолклорния танц, преминавайки през творческата мисъл на автора-хореограф? Статията ще разгледа примери за навлизане и взаимодействие на хореографски структури с модели на фолклорно танцуване в изкуството на фолклорните ансамбли. Ще бъдат анализирани някои основни моменти от генезиса на хореографското произведение и измененията по отношение на морфологията на танца – танцовите движения, както и измененията в пространственото разгръщане на танца и композиционните сценични решения. Анализите ще бъдат базирани на две различни нива от развитието в структурата на танца – на ниво танцова

лексика и формообразуване (микроструктури) и на ниво композиционно изграждане и формообразуване (макроструктури), и влиянието им върху хореографските структури при творческата им интерпретация.

Микроформи¹ от традиционния танц и хореографски мотиви.

Основен модел на формообразуване на фолклорния танц в голяма част от традиционното танцуване е принципът на периодичната симетрия, многократно повторение на смислово завършена хореографска единица – микроструктура: „...чрез принципа на верижното повтаряне микроформата просъществува и се осъществява чрез макроформата” (Илиева 2007: 47). Микроструктурата е танцова фраза, изградена от съчетание на различни по йерархия танцови мотиви. Някои от тях характеризират стила на микроформата или танцовата фраза, други от тях имат функция на преход. Конфигурацията и подреждането на мотивите в рамките на танцовата фраза може да се промени на принципа на вариантност, вариационност и орнаментиране и др. във връзка с драматургията на цялостната форма: забързване, експресия, заситняне и др. Мащабите на микроструктурата или танцовата фраза остават непроменени. В етнохореологията е възприето микроструктурата да се измерва в брой тактове на определения музикален размер. Например *Четворката (Малешевско)* – осем такта в размер 2/4, 7/8 и др.; *Селското шопско* или *За пояс* – десет такта в размер 2/4, разновидностите на 7/8 (7/16) и др.; *Айдар, Каврак Елено, Селеник* – два такта в размер 9/8 с четвърти удължен дял. Сравнявайки моделите на фолклорно танцуване със съпровождащата ги музика, периодичната симетрия не е задължителен и постоянен компонент в изграждането на музиката. Той се определя от спецификата на строфичния принцип на изграждане и куплетната форма при песенния съпровод и мотивно-вариантните, (Стоянов 2010: 123), вариационно-импровизационни (Манолов 1987: 12) и колелни структури при инструменталния съпровод. Танцовата фраза принципно не съвпада с музикалната. Периодичната симетрия в танцовото развитие не определя музикалното конструиране на формата.

Мотивът като основна градивна единица на микроформата във фолклорното танцуване е главен градивен елемент на хореографската структура при творческата интерпретация. Той характеризира модела на фолклорно танцуване, музикално-

¹ В монографията си Анна Илиева формулира принципите на формообразуване в българския танцов фолклор, тя предлага ясна обосновка на термините микро и макро форма на фолклорния танц (Илиева 2007:46-48)

танцовия диалект и регионалната и локалната стилистика и специфика. Например, *граовката* е мотив, характерен за танците от Средна Западна и Югозападна България; *свищовка* характерен за танците от Северна България; *тракийка* характерен за правите хора от Тракия и др. (Дженев, Харалампиев 1965: 188, 203, 207).

В процеса на изграждане на хореографските структури, творците променят мащаба на микроформата. Основа на произведението „Шопски танци” (музика Александър Кокарешков, хореография Кирил Дженев)² е фолклорното *Селско шопско* хоро в различните му форми – и като *водено*, и *на леса*, и *Четворното* от Софийско. Авторът извлича основните мотиви от десеттактовата фраза на традиционното селско хоро и ги преподрежда в шесттактови и осемтактови хореографски структури. Подредени по този начин, микроформите съвпадат с музикалните фрази (в първата женска част на произведението, която е с шесттактова фраза, и осемтактовата коленна структура в останалите части). Идеята за прекриване на музикалното и танцово изграждане съответства на представата за създаване на синтезирано единно драматургично развитие, съвпадения на смислови акценти и на периода на изграждане и преломи във формата.

При изграждане на хореографските структури принципът на периодичната симетрия се нарушава. Пример е създаването на т. нар. *танцови комбинации* – съчетаване на танцови мотиви във връзка с постигане на кулминация, бравурност, атрактивност, изява на характеристично мъжко или женско танцуване – „Копаница”³ (музика Кирил Стефанов, хореография Кирил Харалампиев), „Празничен тракийски танц”⁴ (музика Тодор Працаков, хореография Кирил Дженев), „Танци от Голица”⁵ (музика Коста Колев, хореография Петър Ангелов), „Ширто”⁶ (музика Петьо Кръстев, хореография Николай Цветков). Този тип *комбинации* имат генетична връзка с *лесите* от фолклорното танцуване. Разликата е в това, че комбинацията се изгражда на принципа на фразиране на музика и танц, на постигане на ансамбловост, еднаквост в движенията и тяхната релефност. В традиционните *леси* подреждането на танцовите мотиви зависи от моментното решение на водача и подаваните от него команди. Всяка команда означава определен танцов мотив. Например – командите на хорото *Ламба* от с. Белица, община Ихтиман. Тези команди са изградени от тритактови построения в

² <https://www.youtube.com/watch?v=lqfuHBt5SuM> – последно гледано на 04.12.2018 г.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=6ylibUWW7e0> – (42-47 минута) последно гледано на 20.11.2016 г.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=TJu4Pz3YF38> - (43-53.30 минута) последно гледано на 12.11.2017 г.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=g0mLjcX6KiU> – последно гледано на 15.05.2018 г.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XQosnLfEpQ4> - (1:07:54-1:13:50 минута) последно гледано на 20.12.2018 г.

размер 11/16 (Илиева 2007: 123-125). Също „Мъжко хоро” от с. Оряховица, Старозагорско, размер 2/4 (Илиева 1978: 152-156)

В основата на изграждането на хореографската структура в посочените примери е танцовият мотив като творческо олицетворение на регионалния танцов стил и *характер*. В процесите на създаване на музикално-танцово произведение творческата интерпретация видоизменя и самите мотиви като танцови елементи и стилистични особености. Целта е да се подчертае релефът на определени танцови движения, което се постига с промяна на амплитудата на изпълнение и с промяна на акцентите в мотива. Например *приситването* (Дженев, Харалампиев 1965: 199) се превръща в т. нар. *шопска* (Дженев, Харалампиев 1965: 203), или, както е възприето да се нарича, *шопско натрисане* или *трополи* (Дженев, Харалампиев 1965: 206) (характерен мотив за мъжките леси от Средна Тракия).

Други мотиви се изваждат от контекста на фолклорния танц, и, нарушавайки периодичната симетрия, се превръщат в емблематични за отделните регионални стилове. Те получават специфични наименования: *граовка*, защото е основополагащ мотив от *Селското шопско хоро* от Средна Западна България; *свищовка*, защото е основен мотив за хорото, прието да се нарича *Дунавско*; *добруджанско пречукване* и *добруджанско набиване* и др. (Дженев, Харалампиев 1965: 188, 203, 207). Така се подчертават отделни регионални характеристики на танца, дават им се наименования, които се установяват като хореографски термини, и те се превръщат в знакови за определяне на регионалната характеристика на сценичния танц. Новите хореографски структури придобиват ранг на характеризиращи съвременното развитие на регионалните хореографски стилове.

Композиционни⁷ модели във фолклорното танцуване и хореографски структури

Особено забележима при сценичните танци е промяната по отношение на придвижването в пространството, тоест, разрушава се макроформата на традиционното хоро. В традицията хорото има определени принципи за придвижване в пространството. *Воденото* хоро описва полукръг, като двата края могат самостоятелно

⁷ Композиционни модели е термин, който използвам не в смисъла на композиране (съчиняване, творя), а като *пространствените фигури, т.е. пространствено-времевите координати в разгъването на целия танц* (Илиева 2007: 47). „Предполага се, че композицията е творчески процес, а хореографията определя завършеност на цялото или част от него с всички художествени елементи, установява вида изкуство, визира и автора. (Кърджијева 2017: 2).“

да се завиват на охлюв и да се разгъват, без да спира общото движение в кръг, например селските хорà от Средна Западна и Югозападна България в осем или десеттактови фрази. Има и случаи, в които опашката навива цялото хоро на спирала и тази спирала като цяло се придвижва в пространството, например *кривите* и *правото* хоро от Средногорието. Друг тип на придвижване в пространството е *буенекът*, при който движението е серпентина, или т.нар. *змейка*. Различна разновидност на *буенека* е, когато двете прави редици играят успоредно една срещу друга. Трети тип движение е т.нар. *лесà*, при която редицата се придвижва ту на дясно, ту на ляво, оставайки общо взето на една място, например *лесите* от Северозападна България или мъжките *лесì* на команди от Средна Западна България, Тракия и Средногорието.

При сценичния танц макроформата се изгражда на друг принцип. Изпълнителите са четен брой – мъже и жени по равно. Обикновено са разделени на групи, които описват различни геометрични фигури – диагонали, квадрати, блокове и др., заимствани от балета или от танцовите традиции на други народи. Тези фигури се наричат композиционни решения или *хореографски рисунък на движението* (Абрашев 2001: 118). Търсейки оригинални сценични решения, повечето хореографи рядко се стремят да опознаят в дълбочина фолклорната традиция и посланията на танца в нея, често те не използват знанията за смисъла и функцията му. Това води до претворяване на външната форма в съчетания, невъзможни за естествената му среда на възникване. Например във финалната част на „Шопска сюита” Маргарита Дикова използва сценичен рисунък, който по скоро прилича на външната форма на кривите хорà от Средногорието или на буенците от Средна Тракия и не е типичен за разгръщането на макроформата на селското шопско хоро, водено в кръг; във финалната част на произведението „Средногорки” (музика Кирил Стефанов, хореография Георги Хинов) женски танц от репертоара на Фолклорен ансамбъл „Пирин”, авторът-хореограф разгръща композицията във формата на лесите.

Във фолклорна среда танцът има неопределена продължителност и може да трае с часове, на сцена обаче времето на изпълнение е ограничено – 6, 8 или 10 минути, например. В рамките на това време стремежът е да се направят по-разнообразни и усложнени фигури с идеята за атрактивност и ефектност. Има случаи, в които само в даден момент от произведението се представя формата на фолклорния танц и се използват структуриращите функции на воденото хоро и лесите. Например: в произведението „Копаница”, Кирил Харалампиев ни представя воденото криво хоро характерно за Средногорието и Пазарджишко само в началото на втората част и след

това залага основно на композиционните решения подобни на мъжките леси. Идеята може би е авторът да разгърне танца по отношение на по-сложни мотиви и вариации.

Ако фолклорният танц разчита на участието и постига въздействие поради личната свързаност на играчите и тяхното общо емоционално преживяване, сценичният танц се стреми да въздейства с усложнени фигури и движения, с подчертаване на художествени похвати, които във фолклора са само загатнати, със засилване на външния ефект от танцуването. Първоначалният синкретизъм между музика и танц в традицията се развива по посока на синтез между два отделни типа професионално творчество – музикално и хореографско, създавани от двама независимо подготвени в своята област специалисти – композитор и хореограф. *Обновяването е функция на необичайното пречупване на старината през погледа на съвремието...* (Кръстев 2019: 126) В съвременността професионалните хореографи се обучават от професионалистите преди тях, а не наблюдавайки танците в естествената им среда.

Разглеждайки някои основни насоки в промяната на традиционния танц на ниво микро- и макроструктури се открояват различия в принципите, залегнали в основата на два типа творчество – фолклорно и хореографско, които дават основание да се формулират следните изводи: **В професионалното изкуство на фолклорна основа се очертава съзнателен, а понякога и неосъзнат стремеж към отгласкване и отдалечаване от фолклорните образци, които се смятат за *по-примитивни, първични, груби и необработени – селски*, за разлика от специализираните, които следват *европейски образци и развити форми на танцовото изкуство. Хорото – основен компонент в творчеството на фолклорна основа, губи своята определяща главна роля в частичното пространствено и изцяло структуриращо определяне на танцовата форма. Това налага необходимостта от разсъждения за навлизането на хореографските структури, тяхното преосмисляне и линиите на промяна в танцуването.***

Литература:

Абрашев, Г. (2001). *Композиция и форми на танца.* София: Вулкан-4.

Дженев К., Харалампиев К. (1965). *Теория за строежа на танцовите движения в българската народна хореография.* София: Наука и изкуство.

Иванов, И. (2018). *Обучението по български народни танци – исторически аспекти и етапи на развитие.* e-JOURNALVEU. – Варна: Варненски свободен унив., Раздел „Изкуства и Дизайн“, бр.11/

Илиева, А. Я. (2007). *Теория и анализ на фолклорния танц: Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор.* София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов”.

Илиева, А. Я. (1978). *Народни танци от Средногорието.* София: Издателство на БАН.

Кайрякова, К. (2016) *Семиотичен анализ на фолклорния танц, като основно изразно средство в българската хореография на фолклорна основа.* Годишник на ВСУ Черноризец Храбър.

Кърджиева, М. (2015) *Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа.* Монография. Университетско издателство ВСУ „Ч. Храбър“.

Кърджиева, М. (2017) *Съвременното преосмисляне на взаимовръзката композиция-танц-хореография.* e-JOURNALVEU. – Варна: Варненски свободен унив., Раздел „Изкуства и Дизайн“, бр.10/2017

Кръстев, П. (2019) *„Пирин пее 2018“ – между изворния фолклор, художествената самодейност и професионалното изкуство.* Български фолклор кн. 2. София Акад. изд. „Проф. Марин Дринов”. (Под печат)

Манолов, Илия (1987): *Традиционната инструментална музика от Югозападна България.* София: Музика.

Стоянов, Пенчо (2001): *Анализ – музика – хореография.* София.

Стоянов, Пенчо (2010): *Аспекти на стила в музиката.* София: Хайни.

Янева, Анелия Д. (2000): *Тълкования на български сюжети.* София: Издателство Матом